

سمير عباس

الزمكنان

في الشعر العربي المعاصر

• بدر شاكر السياب • عز الدين المناصرة



سمير عباس

الزمكان في الشعر العربي المعاصر

(بدر شاكر السياب - عز الدين المناصرة)

2015



جميع الحقوق محفوظة، لا يجوز نشر أو اقتباس أي جزء من هذا الكتاب، أو استرجاعه، أو نقله عن أي طريق، سواء أكانت إلكترونية، أم ميكانيكية، أم بالتصوير، أم بالتسجيل أم بخلاف ذلك دون الحصول على إذن الناشر الحفلي وبغلاف ذلك تعرض الناشر للملاحقة القانونية.

الطبعة الأولى

2015م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2014/7/3577)

811.9

عباس، سمير محمد
الزمكان في الشعر العربي المعاصر، (بدر شاكر السياب،
عز الدين المناصرة) // سمير محمد عباس: عمان، الصايل للنشر
والتوزيع، 2014
() ص.

ر.أ: (2014/7/3577)

الواصفات: / الشعر العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا
المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

(رمك) 9 - 65 - 561 - 9957 - 978 ISBN

الصايل للنشر والتوزيع

عمان - الأردن

شارع الجمعية العلمية الملكية

المبنى الإستثماري الأول للجامعة الأردنية

هاتف: 0777888165/0799860989

E-mail: warraqueen@yahoo.com



الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الناشر

مقدمة:

(الزمكان) في الشعر العربي المعاصر:

(السياب، والمناصرة)

الزمكان مصطلح مركب من مفردتين، هما الزمان والمكان على التوالي، ولعل هذا المصطلح نقل إلى العربية من المصطلح الغربي (Espace-temps)، الذي جاء به الفيزيائي الألماني الأصل (ألبرت أينشتاين (Albert Einstein)) ضمن نظريته (النسبية)، وقد استعمله الناقد الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)، ليدل به على أن مفهوم الزمان والمكان غير منفصلين، وهذا لدى قراءته للرواية الغربية، كما أشار الفيلسوف الفرنسي (غاستون باشلار) (Gaston Bachelard) في كتابه الشهير (جماليات المكان) إلى مدى ارتباط الزمان بالمكان في ثنايا النص الشعري الغربي، حيث اعتقد أن مسألة هذا الارتباط تعبر عن الإشكالية التي نشأ (مصطلح الزمكان) ليحجب عنها، وقد اخترت هذا المصطلح موضوعاً لبحثي هذا الذي وسمته بـ(الزمكان في الشعر العربي المعاصر)، لمعرفة مدى تسلمه إلى النصوص الشعرية، ومدى منحه إياها القوة الجمالية والفنية اللازمة، وكذلك للاستفادة من الفرص التي قد يتيحها لقراءة هذه النصوص، خاصة وأن الدراسات النقدية العربية، التي اهتمت به قليلة، كدراسة (حنان محمد موسى حمودة) الموسومة بـ(الزمكانية وبنية الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي أتمودجاً)، التي حصلت عليها بعد الانتهاء من هذا البحث، إضافة إلى دراسة (حميد لحميداني) في ميدان السرد (بنية النص السردية)، ودراسة (لطيف محمد حسن) في ميدان الشعر (الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب)، حيث تعرضتا لمفهوم الزمان والمكان منفصلين، ومحاضرة (عزالدين المناصرة) (الناقد الأكاديمي)، بعنوان (شعرية الأمكنة)، التي ألقاها عام 1989 في المؤتمر التأسيسي لجمعية الجاحظية، التي أسسها الروائي

مقدمة:

(الزمان في الشعر العربي المعاصر:

(السياب، والمناصرة)

الزمان مصطلح مركب من مفردتين، هما الزمان والمكان على التوالي، ولعل هذا المصطلح نقل إلى العربية من المصطلح الغربي (Espace-temps)، الذي جاء به الفيزيائي الألماني الأصل (ألبرت أينشتاين (Albert Einstein)) ضمن نظريته (النسبية)، وقد استعمله الناقد الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)، ليدل به على أن مفهوم الزمان والمكان غير منفصلين، وهذا لدى قراءته للرواية الغربية، كما أشار الفيلسوف الفرنسي (غاستون باشلار) (Gaston Bachelard) في كتابه الشهير (جماليات المكان) إلى مدى ارتباط الزمان بالمكان في ثنايا النص الشعري الغربي، حيث اعتقد أن مسألة هذا الارتباط تعبر عن الإشكالية التي نشأ (مصطلح الزمان) ليحجب عنها، وقد اخترت هذا المصطلح موضوعاً لبحثي هذا الذي وسمته بـ(الزمان في الشعر العربي المعاصر)، لمعرفة مدى تسله إلى النصوص الشعرية، ومدى منحه إياها القوة الجمالية والفنية اللازمة، وكذلك للاستفادة من الفرص التي قد يتيحها لقراءة هذه النصوص، خاصة وأن الدراسات النقدية العربية، التي اهتمت به قليلة، كدراسة (حنان محمد موسى حمودة) الموسومة بـ(الزمانية وبنية الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي أتمودجاً)، التي حصلت عليها بعد الانتهاء من هذا البحث، إضافة إلى دراسة (حميد لحميداني) في ميدان السرد (بنية النص السردية)، ودراسة (لطيف محمد حسن) في ميدان الشعر (الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب)، حيث تعرضتا لمفهوم الزمان والمكان منفصلين، ومحاضرة (عزالدين المناصرة) (الناقد الأكاديمي)، بعنوان (شعرية الأمكنة)، التي ألقاها عام 1989 في المؤتمر التأسيسي لجمعية الجاحظية، التي أسسها الروائي

الطاهر ومطار⁽¹⁾، وقد حاولت في هذا البحث الإجابة عن الإشكالية التي أوصغها في السؤال الآتي: هل يعد مفهوم الزمكان مكوناً رؤيويّاً في الشعر العربي المعاصر؟ وبعبارة أخرى: هل يؤدي هذا المفهوم دوراً معيناً في تشكيل الرؤى التي يعبر عنها هذا الشعر؟

- وقد استجذبت في سبيل هذه المقاربة بنصوص شعرية لشاعرين رائدين من الرواد الفعليين في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني (السيّاب، والمناصرة)، تكاد تجربتهما الشعرية تصل إلى مرحلة النضج والتجريب. وسعيّاً لذلك فقد توخيت خطة توزعت على (مقدمة، وثلاثة فصول منتهية بخاتمة)، أما الفصل الأول الموسوم بـ(الزمكان ومكوناته)، فسأحاول فيه بناء (تأسيس نظري لمصطلح الزمكان)، والوقوف على بعض شوارده ومفاهيمه، كالحيز، والفضاء، والزمان، والمكان، أما الفصل الثاني، فعنوانه: (الزمكان عند السيّاب)، وهي المقاربة التي سأحاول فيها الوقوف عند النصوص الشعرية التي حضر فيها الزمكان بشكل مكثف ولافت، وكيف كان ذلك الحضور شاهداً على وعي الشاعر بهذا التوظيف ودلالاته المتنوعة، أما الفصل الثالث وعنوانه: (الزمكان عند المناصرة)، فيتناول الزمكان عند عزالدين المناصرة بصفته شاعراً مجرباً عاش فھر المنافي في أزمنة وأمكنة متعددة. وبغية الوصول إلى قراءة واضحة للنصوص الشعرية، فقد استعنت بالمنهج (الموضوعاتي)، إضافة إلى مناهج وإجراءات تحليلية أخرى اقتضتها طبيعة البحث، كالمنهج (النفسي)، وآليات (السيميايات والتأويل).

سمير عباس

الجزائر، 2013

الفصل الأول:

الزمكان ومكوناته النظرية:

أولا: مصطلح الفضاء

ثانيا: مفهوم المكان

ثالثا: مفهوم الزمان

رابعا: مفهوم الزمكان

أولاً: مصطلح الفضاء

1. مصطلح الفضاء في النقد:

شاع تداول مصطلح الفضاء لدى عديد من النقاد العرب المعاصرين في كتاباتهم النقدية، وهذا على الرغم من أن الاصطلاح عليه لم يخل من إشكال، حيث يقول يوسف وغليسي: "ولا حديث - سيميائياً - عن مصطلح (Proxémique)، إلا في نطاق المصطلح اللازم به (Espace) الذي نقله العرب المعاصرون - في حداثته عهدهم به - إلى "المكان"؛ مذ صعقهم غالب هلسا بترجمة باشلار (جماليات المكان)، ثم انزاحوا عنه إلى مصطلح صار أكثر شهرة هو "الفضاء"، بينما تشيع عبدالمملك مرتاض لمصطلحه البديل "الحيز" مميّزاً - بدقة باهرة - بينه وبين المكان والفضاء والمجال والفراغ والحقل، ومتسلحاً بذخيرة لغوية ومعرفية هائلة، لا يلبث أن يكشف عنها في كل مقام يعترضه هذا المفهوم"⁽¹⁾، ومن هذا القول يظهر أن إشكالية هذا المصطلح تكمن في النقل والترجمة من اللغات الغربية التي عرفت قبل العرب بشكل واسع، وفي هذا الشأن فقد "كان مصطلح (Espace) معروفاً وشائعاً حد الابتذال - لدى الغربيين -؛ إلى درجة أن "جوزيت راي دوبوف" تسقطه من معجمها السيميائي"⁽²⁾، والملاحظ لدى يوسف وغليسي أن مصطلح (Espace) ليس غريباً عن مصطلح المكان، إذ أجد هذا واضحاً لدى تعريفه لمفهوم (Proxémique) بقوله: "إنه - بلغة مبسطة - علم العلاقات الإنسانية التي يحددها الإطار المكاني ويتحكم في دلالاتها إلى

⁽¹⁾ إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص260.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص261.

حد كبير⁽¹⁾، وعن الأصول العربية لمصطلح الفضاء يقول عبدالملك مرتاض: "إن "الحيز" (Espace)، بالفرنسية، و(RAUM)، بالألمانية، و(space)، بالإنجليزية، و(spazio)، بالإيطالية، و(Espacio)، بالإسبانية: ليس مفهوماً نقدياً، أصلاً، كما أسلفنا الإشارة إلى ذلك، وإنما هو مصطلح ينتمي إلى معرفيات إنسانية شتى كالجغرافيا، وعلم الفضاء، وعلم السياسة... ثم الحيز الفلسفي⁽²⁾، وفي هذا الإطار عينه، تشير الموسوعة العالمية إلى أن: "الوحدة للمعجمية (Espace) تنتمي اليوم إلى اللغة المتداولة التي تخص ميدان المعمار (مكان عمراني، مكان عام، مكان أحضر) والهندسة المعمارية (مكان كلاسيكي أو باروكي، ساكن أو ديناميكي...، وأكثر تحديداً، مكان الإقامة، مكان الراحة)، غير أن هذا الاستعمال حديث، ولم يعم إلا بعد 1940، عندما حلت العبارة "فن المكان" محل العبارة "فن الرسم" المكرسة من قبل فاساري Vasari⁽³⁾، وتستطرد الموسوعة العالمية في هذا الشأن: "في الهندسة المعمارية، كانت "الحركة الحديثة" منذ عشرينات القرن الماضي، هي من استهل الاستخدام المنظم لمفهوم Espace، مع ذلك كان هذا المفهوم قد اصطنع قبل ذاك وفق (منظور هندسي معماري) من قبل مؤرخي الفن من اللغة الألمانية الذين عرفتهم الفلسفة النقدية لكائنت Kant والجمالية لفيغل Hegel، والذين تمثلوا الأعمال الأولى لعلم نفس الشكل (أ.فون إهرنفاس 1890، E. Von Ehrenfels)⁽⁴⁾، وهكذا يظهر أن الأصول الأولى لمفهوم Espace كانت ألمانية ونحصر (ميدان الهندسة المعمارية).

⁽¹⁾ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁽²⁾ شعرة القصيدة، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص180.

⁽³⁾ Encyclopaedia Universalis, Paris, France, 2002, corpus 8, p600.

⁽⁴⁾ Ibid.

ويدعو الإشكال القائم في نقل مصطلح Espace إلى اللغة العربية، الذي تحت عنه ترجمات مختلفة لهذا المصطلح هي: (المكان، والفضاء، والحيز... الخ)، يدعو في نظري للعودة إلى الدلالات اللغوية لهذه الوحدات المعجمية العربية، وأولها (المكان) الذي هو: "في أصل تقدير الفعل مفعول، لأنه موضع لكون الشيء فيه...، والمكان الموضع والجمع أمكنة"⁽¹⁾، أما الفضاء فهو: "المكان الواسع والفعل فضا يفضو فضواً، فهو فاض... الفضاء ما استوى من الأرض واتسع، والصحراء: فضاء، ومكان فاض ومفض: أي واسع... وجمعه أفضية"⁽²⁾، وهو أيضاً: "الساحة وما اتسع من الأرض، وقد أفضى: خرج إلى الفضاء"⁽³⁾، ويبدو من الدلالة اللغوية للفضاء أنه مكان خاص يتميز بالاستواء والاتساع أي أنه مكان، أما الحيز فهو من: "الخوز من الأرض أن يتخذها رجل ويمن حدودها فيستحقها فلا يكون لأحد فيها حق معه فذلك الخوز"⁽⁴⁾ و"حزت الأرض إذا أغلقتها وأحيت حدودها... وحيز الدار وحيزها: ما انضم إليها من المرافق والمنافع، وكل ناحية على حدة حيز... والحيز تخفيف الحيز... والجمع أحياز نادر"⁽⁵⁾. ويبدو من الدلالة اللغوية للحيز أنه هو الآخر مكان خاص يتميز بظهور حدوده وقيام معالته. ومن هنا أرى أن مفردة المكان هي مفردة أعم من كلا المفردتين الأخريين أي الفضاء والحيز، وهي تشتمل عليهما في مفهومها اللغوي اشتمالاً

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، المجلد 14، مادة مكن.

(2) الأزهري، معجم تهذيب اللغة، تحقيق: رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص2797.

(3) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990، مادة فضا.

(4) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، مادة حوز.

(5) المرجع نفسه، المادة نفسها.

واضحاً، غير أن عبد الملك مرتاض يشير إلى دلالة أخرى لفردة الفضاء بقوله: "والفضاء هنا ليس بالفهم المتداول خطأ، وإنما ينصرف إلى ما يتألف من الجسم الملموس" (1)، وهذا في توضيحه لفهم الوحدة المعجمية "فضائي"، ويبدو أن هذه الدلالة تقوده إلى الفهم من الكلمة في الاستعمال المعاصر، كما أنه أي (عبد الملك مرتاض) يورد تلميحات بين جملة من الوحدات المعجمية ومنها المكان والفضاء والحيز في كتابه شعرية القصيدة: "لقد كنا لاحظنا، في بعض تلك الكتابات، أن هناك جملة من المترادفات، والتقاربات المعاني من الألفاظ، كلها يمكن أن ينصرف إلى هذا المعنى مثل: "المجال" و"الحقل"، و"المكان"، و"الفضاء" ومن جملة ما كنا لاحظناه أن المكان يطلق على الحيز الجغرافي "المادي" (الأرض بما ينشأ عنها من وجود الصحاري، والجواري، والرواسي، والأواقي....)، وإن الحقل والمجال ضيقاً للدلالة بحيث لا يكادان ينصرفان إلا إلى مدلولات محدودة بالجغرافيا والاستعمال. على حين أن الفضاء يجب أن ينصرف إلى الدلالة على الفراغ الذي يحيط بالأرض... بينما "الحيز" (وهو مصطلحنا) شديد التسلط بحيث يستطيع أن ينصرف إلى اليابس والمائي، وإلى الملموس من المكان، وإلى مجرد الممتلئ بالهواء والغاز. كما يجب أن ينصرف إلى كل الخطوط، والأبعاد والأحجام، والأثقال، والقامات، والامتدادات، والأشكال على اختلافها... (2)، ويبدو لي أن هذه التمييزات ليست نهائية، فإلى جانب ما أظهرته الدلالات اللغوية، فيمكنني القول إن المكان أيضاً بإمكانه أن ينصرف إلى اليابس والمائي، فالجبل مكان، والبحيرة مكان، كما أن مجرد الممتلئ بالهواء والغاز أيضاً مكان ومن مثله الشموس والنجوم والسحاب، كما أن

(1) شعرية القصيدة، ص 184.

(2) هامش الصفحة 179.

الخطوط هي أمكنة ومثل الحدود المضروبة بين البلدان، أو تلك الخطوط المرسومة في اللوحات الفنية، إذ يمكنني أن أقول عنها إنها أمكنة لتتابع النقاط، بينما الأبعاد والأحجام والقامات والامتدادات فهي ماثولة في المكان وتدرسها علوم شتى كالهندسة والفيزياء والجغرافيا، أما الانتقال فيمكن معرفتها في المكان الحاض للحدادية، وهكذا يمكن القول إن الحقل والمجال والفضاء والحيز كلها أمكنة ومفردة المكان تعنها جميعا.

2. دلالة مصطلحي الحيز والفضاء على مفهوم المكان:

أ. مصطلح الحيز:

ألاحظ بالنسبة إلى عبد الملك مرتاض ومن سار على نحوه أن مفهومهم عن الحيز لغة أو اصطلاحاً هو مفهوم غير بعيد عن مفهوم المكان، إذ يقول: "و"الحيز" في المجال السيميائي لا ينبغي له أن يتفصل عن أصله القائم على البصرية، والحجمية، والمساحية والامتدادية والبعدية.... وتكمن وظيفة السيميائية، حينئذ، في تفسير الأشكال والخطوط والأبعاد بتأويلها في إطار عالم السمة"⁽¹⁾، إذ أن صفات مثل البصرية، والحجمية، والمساحية، والامتدادية، والبعدية هي صفات مكانية فيما أرى، فلم لا يكفي هذا الناقد بمصطلح المكان؟، وهنا أي في هذا الشأن يقول مرتاض: "يضاف إلى ذلك أن تعاملنا مع الحيز، بمفهوما نحن لهذا المصطلح (حيث لا نعتقد أن أحداً من المتعاملين مع النصوص الأدبية، من المعاصرين العرب، بمضي على تحولنا في تصور هذا الإجراء السيميائي، إذ معظمهم يادر إلى التعامل مع الحيز (أو الفضاء) على أنه مكان جغرافي قبل كل شيء)، لا يرمي بالضرورة، إلى تسليط الضياء على المكان من حيث هو مفهوم تقليدي، ولكنه يسعى إلى منحه شحاً

(1) شعرية القصيدة، ص 181.

جديدة من الدلالة السيميائية بتوسعة مفهومه إلى كل أحزاب الأحزاب، كالمخطوطات والأبواب، والأشكال، والأحجام...⁽¹⁾، ويبدو لي من هذا القول أن معظم النقاد المعاصرين الغربيين الذين اصطالحوا على الفضاء كانوا يقصدون به المكان الجغرافي.

أما فيما يخص أميابه، تفضل عبد الملك مرتاض لمصطلح الحيز على مصطلح الفضاء، فيقول: "من أجل ذلك ارتأينا أن نضطلع بمصطلح "الحيز" الدال على الفضاء الأدبي، ووقفه مصطلحاً على هذا المفهوم الذي تعدد، وذلك لاعتقاداتنا بخصوصية ذلك وعمومية هذا، فكان الحيز خاص، والفضاء عام، فقد لا يكون مع الحيز فضاء، في حين أن لا مناس من وجود الحيز في الفضاء"⁽²⁾، كما يرى هذا الناقد أن مصطلحات أخرى نشأت عن مصطلح الحيز: "كما أن مفهوم الحيز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عما يمكن أن يطلق عليه في اللغة العربية "التحيز" مقابلاً للمصطلح السيميائي الغربي: (Spatialisation, Spatialization) الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيز، أو اتخاذ كيفية ما للتعامل مع هذا الحيز. وهو المفهوم الذي ينشأ عنه أيضاً ذكر ما يطلق عليه في السيميائية مصطلح (La proxémique)، وهو يختل ما يتم في الحقيقة، على ساقه، في المشروع السيميائي. وغايته هي تحليل أحوال الدورات والموضوعات معا عبر الحيز"⁽³⁾.

ب. مصطلح الفضاء:

وفيما يخص الدلالة الاصطلاحية لدى الغرب لمفهوم *espace litteraire*، فيورد

(1) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر العاصمة، د.ط.، 2001.

ص 113.

(2) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر العاصمة، د.ط.، 2007، ص 298.

(3) المرجع نفسه، ص 296.

معجم المصطلحات الأدبية هذا التعريف: "مكان أدبي: الصيغة بإمكانها الإحالة على مفهومين مختلفين: المكان المادي للنص... أو المكان المستوحى في عمل أدبي، تارة بشكل صريح بفضل الوصف، وتارة ضمناً من خلال الأحداث والشخصيات"⁽¹⁾، ومن هذا التعريف يتضح لي أن المكان المقصود من قبل المفهومين الواردين، فالمكان المادي للنص الطباعي مكان، كما أن المكان المستوحى العمل الأدبي هو أيضاً مكان. وبالإضافة إلى هذين المكانين، فيشير (حميد لحميداني) إلى مكانين آخرين هما: "الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكيم وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية. بشكل عام، الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح"⁽²⁾، غير أنه يوضح أن: "أغلب النقاد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يراعون شرطاً أساسياً، وهو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يدرك أو يتخيل كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية"⁽³⁾، ولكن حميد لحميداني يحاول أن يميز بين المكان والفضاء فيقول إن: "الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعاً"⁽⁴⁾، وهذا التمييز يبدو لي (جرائياً) ويبقى المقصود من الفضاء الروائي هو المكان

(1) Hendrik Van et autres, Dictionnaire des termes littéraires, Honoré champion éditeur, Paris, 2005, p182.

(2) بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص62.

(3) المرجع السابق، ص61.

(4) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص63.

الروائي
 أما حسن بحرأوي فهو وإن لم يورد في كتابه "بنية الشكل الروائي" تمييزاً بين الفضاء
 والمكان، فإن المقصود لديه من الفضاء والمكان يبدو لي الشيء ذاته، حيث يقول: "وأثناء
 تشكيله للفضاء المكاني الذي ستجرى فيه الأحداث سيعمل الروائي على أن يكون بناءه له
 مسجماً مع مزاج وطابع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن
 يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث
 يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية
 بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"⁽¹⁾، وألاحظ أن العبارة: الفضاء
 المكاني، والمكان، والفضاء الروائي، تحمل عنده المفهوم عينه.

ج. مصطلح المكان:

وبالنسبة لكتاب غاستون باشلار (La poetique de l'espace) الذي ترجمه
 غالب هلسا تحت عنوان "جماليات المكان"، حيث نقل مفردة Espace الفرنسية إلى
 المكان كمقابل لها في العربية، في هذا الكتاب يبدو لي أن المقصود من Espace هو المكان،
 حيث يقول المؤلف في مقدمة كتابه هذا: "وبحال بحثي في هذا الكتاب له ميزة كونه عدداً
 فالصور التي أود فحصها هي الصور البسيطة للمكان المناسب، وعلى هذا الأساس، فهذه
 الدراسة تستحق أن تسمى Topophilia هوس المسح الشامل. إنها تبحث في تحديد القيمة
 الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى

⁽¹⁾ بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009،
 ص30.

العادية"⁽¹⁾، وهكذا فيظهر لي أن المترجم لم يحارب الصواب في نقله له Espace إلى المكان، طالما أنه قد سائر مقاصد المؤلف.

3. المصطلح الغربي l'espace littéraire:

وإذا كان النقاد العرب المعاصرون لم يتعلوا كثيراً عن مفهوم المكان بمصطلحي الفضاء والخير كما مر سابقاً، فإن نقاد الغرب لم يقصدوا كلهم المكان بحدوثهم عن Espace، فبالإضافة إلى مصطلحي الفضاء الدلالي والفضاء كمنظور الدين أشار إليهما حميد الحميداني كما ورد آنفاً، فإن الناقد الفرنسي موريس بلانشو (Maurice Blanchot) في كتابه المعنون: المكان الأدبي l'espace littéraire، يبدو لي أنه لا يعطي مفهوماً واضحاً عن المكان إذا يقول عبدالملك مرتاض: "والحق أن كلام موريس بلانشو يفلسف هذا الموقف فيزيده إشكالاً وإحكاماً دون أن يحسم في أمر الخير الأدبي شيئاً"⁽²⁾، وهذا في معرض تعليقه على كلام لموريس بلانشو عن الإبداع، والكاتب الفرنسي فيما يبدو لي، عندما يقدم توضيحاً لمفهوم Espace في الفصل الثاني من كتابه ذاته، يكتب بقوله: "الإبداع يكون إبداعاً فقط عندما يصبح الألفة المفتوحة بين شخص يكتبه وآخر يقرؤه، المكان المبسوط بعنف من قبل النزاع المتبادل بين قدرة القول وقدرة الإنصات"⁽³⁾، وهذا يظهر لي أن مفهوم Espace قد وظف كمصطلح لدى النقاد العرب، نارة للدلالة على المكان، وتارة أخرى للدلالة على شيء آخر، ولعل الدلالة اللغوية قد توضح أسباب هذا التوظيف المتغير، فمفهوم Espace في اللغة الفرنسية هو:

⁽¹⁾ غاسون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص31.

⁽²⁾ نظرية النص الأدبي، ص314.

⁽³⁾ Mayrice Blanchot, l'espace littéraire, idées n r E. Gallimard, ParisK 1955. P32.

- 1- امتداد غير محدد يحتوي ويشتمل على كل الأشياء والامتدادات المنهجية.
- 2- مساحة، امتداد محدود.
- 3- مجال زمني: في فضاء اليوم⁽¹⁾.

- إذن فالوحدة المعجمية الفرنسية Espace لها دلالة الامتداد، والامتداد مفهوم قد نجده بشكل كبير في علم كاهندسة المعمارية، وهذا يوضح انتماء هذا الميدان كما سيتم الإشارة إلى ذلك مع الموسوعة العالمية، والامتداد في منظوري صفة مكانية، لكنها قابلة للتوظيف للدلالة على غير ذلك. وفي ختام هذا المبحث، أصل إلى الأخذ بعين الاعتبار فهم (مصطلح المكان وفق مفهوم واسع يشمل المكان سواء أكان حقيقياً واقعياً أم خيالياً أم هندسياً) يختزل إلى نقاط أو خطوط أو أحجام أو غير ذلك مما ليه إليه عبدالمالك مرتاض وغيره، وإلى اختيار هذا المصطلح للدلالة على مفهوم المكان. وهذا توجه بدأه أغلب علماء وسار عليه كتاب آخرون مثل حبيب مونسي في كتابه: "فلسفة المكان في الشعر العربي"⁽²⁾، ومحمد عبيد صالح السبهاني في كتابه: "فلسفة المكان في الشعر الأندلسي"⁽³⁾، وإبراهيم أحمد ملحم في كتابه: "شعرية المكان"⁽⁴⁾، وعزالدين المناصرة، 1989، الجزائر في محاضرة الشهيرة (شعرية الأمكنة)، وهو التوجه عينه الذي اتبعه في هذا البحث على ضوء ما سبق توضيحه في الصفحات السابقة.

⁽¹⁾ Hachette, Paris, 1993, p608.

⁽²⁾ دمشق، سوريا، د. ط، 2001.

⁽³⁾ دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

⁽⁴⁾ عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011.

ثانياً: مفهوم المكان

1- المفهوم الفلسفي:

يشير إيمانويل كانط (Immanuel Kant) إلى مفهوم المكان المرتبط بما يسمى هو الحس الخارجي: " نستطيع بواسطة الحس الخارجي (الذي هو إحدى خصائص فكرنا)، أن نمثل الموضوعات على أنها خارج ذاتنا وموضوعة كلها في المكان. وفي المكان يكون شكل الموضوعات ومقدارها، وعلاقتها المتبادلة عدداً أو قابلاً للتحديد"⁽¹⁾، وهذا أفهم منه أن المكان هو (الإطار الخارجي عن الذات) الذي يحيط بكل الموضوعات سواء أكانت ظواهر أم أشياء، كما يحيط بعلاقاتها المتبادلة فيما بينها، ويبدو لي أن هذا تصور شمولي للمكان يرتبط بخصائص الفكر الإنساني، يتجاوز الفهم البسيط الذي لا يرقى به فوق كونه أحد الموضوعات لا يتميز عنها سوى سمات لا تفرج به عن مضافها، فالمكان وفق هذا التصور الكانطي يتجاوز مادية المكان الطبيعي المتشكل من صخور وأتربة ومياه وغواريه، يتجاوز هذه المادية البسيطة إلى تصور فكري جوهري. وفي سياق هذه الرؤية، يفيد كانط تقرير مهم في نظريته عن المكان حيث يقول: "ليس المكان تصوراً تجريبياً تم استخلاصه من تجارب خارجية...، وتبعاً لذلك فإن قبل المكان لا يمكن أن يكون مستخلصاً من تجربة العلاقات بين الظواهر الخارجية، بل إن التجربة الخارجية ذاتها لا تكون ممكنة قبل كل شيء إلا بواسطة هذا التمثيل"⁽²⁾، إن هذا التقرير يغير من نظرتنا عن المكان، الذي قد نظن أنه ما عرفناه عندما فتحنا أعيننا على

(1) (مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية تصوص مختارة، أ: محمد سيلا وعبد السلام

بوعلال، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص292.

(2) المرجع نفسه، ص293.

القوة نسمة الأور، بين حدران البيت الذي نشأنا فيه، والساحة التي حرمنا فيها، والنساء التي
 حقدنا إليهن، إنهم من كانط أن المكان في حقيقته أكثر من حاله الأمكنة التي نرتادها في
 حياتنا، بل إنه على العكس من ذلك شيء يولد معنا، يتشكلنا، ونشكلك، إنه معنى قابع في
 أعماقنا قبل حتى أن نرى النور، غير أنه إذا نحن أقررنا هذه الرؤية، فإننا سوف نتساءل عن
 ماهية هذا المكان الذي يراه كانط متجاوزاً بذلك الرؤية البسيطة العادية إلى المكان، التي نراه
 غير ما يحيط بها من تشكيلات مكانية قد تكون طبيعية كالقرباب والصخور والشجر والأحجار
 والسحاب، كما قد تكون اصطناعية كالمنازل والسيارات والأثاث والطرفات، وهنا يأتي تقرير
 آخر لكانط لا يقل أهمية عن سابقه: "إن المكان تمثل ضروري قبلي يتخذ أساساً لكل
 الحدود الخارجية. يستحيل علينا تمثل عدم وجود المكان، في حين يمكننا تصور عدم وجود
 أشياء في المكان. يعتبر المكان إذن شرط إمكان الظواهر وليس تعديداً يتوقف عليها، وهو تمثل
 قبلي يتخذ أساساً بكيفية ضرورية، للظواهر الخارجية"⁽¹⁾، ومن هذا التقرير أفهم أن الإنسان
 غير قادر على تجاوز حدود الذات نحو الخارج في إطار تركيبته الفكرية دون الاعتماد على تمثل
 قبلي يحمل اسم المكان، وبعبارة أخرى أن الإنسان غير قادر على أن يحيا تجربة خارجية
 تتجاوز حدود الذات دون أن يتشكل وعيه وفق مكون مكاني، أي أن المكان ليس إطاراً فقط
 للظواهر الخارجية، وإنما هو أيضاً شرط ضروري لإمكانية وجودها في حدود الفكر البشري.

لا يفت كانط الفيلسوف عند هذا الحد، إذ يشير إلى أن مفهوم المكان هو مفهوم
 علو فوق الاستدلال والنظر العقلي حيث يضيف: ليس المكان تصوراً استدلالياً، أو كما
 قال تصوراً كلياً لعلاقات الأشياء على العموم، بل هو جلد خالص. وبالفعل فإننا لا يمكن

(مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية، ت: محمد سيلا وعبد السلام بعدالغالي، ص 293

أولاً أن تشمل إلا مكاناً وحيداً، وحين نتحدث عن أمكنة متعددة، فإننا لا نقصد بذلك إلا أجزاء المكان الواحد نفسه، لا يمكن أن تكون هذه الأجزاء سابقة على هذا المكان الوحيد الذي يحتوي الكل⁽¹⁾، ويؤكد هكذا أن (المكان حداث خالص يخامر الوعي البشري) في صورة كل واحد قابل لأن يتشكل من خلال التحرية الخارجية وفق أجزاء متباينة في الشكل وطبيعة التكوين، إن المكان وفق هذه الرؤية يبدو لي كصفحة بيضاء متجانسة في البدء تشكلها الفنان مستعيناً بريشته بألوان من أصباغ مختلفة، فتبدو لوحة تتجاوز فيها الألوان مخفية الصفحة البيضاء الأولى وهكذا فالإنسان العادي يقدِّع التشكيل المكاني الظاهر عن حقيقة المكان كما يراه كانط.

2- المفهوم الاجتماعي:

إن علم الاجتماع ينظر إلى المكان نظراً مختلفة عن نظرية الفلسفة، ويكون مفهومه عنه وفق منطلقات خاصة به، حيث يقول إميل دوركهايم (Emile Durkheim): "لكي ما هو أصل ومصدر هذه التقسيمات التي هي أساسية بالنسبة إليه؟ هل مصدرها هو المكان ذاته، وإخال أنه ليس لديه فيه لا يمين ولا يسار، لا أعلى ولا أسفل، لا شمال ولا جنوب...؟ إن كل هذه التميزات آتية من أن فيها وجانية مختلفة قد نسبت إلى مناطق مختلفة، وبما أن أفراد الحضارة الواحدة يمثلون المكان بالصورة نفسها، فإنه يجب أن تكون هذه القيم الوجدانية والتميزات المرتبطة بها عامة ومشتركة أيضاً، وهو ما يتضمن ويتضمن بالضرورة أنها ذات أصل اجتماعي"⁽²⁾، يبدو لي أن هذا المفهوم عن المكان أقل تجديداً من مفهوم كانط، إذ

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) (مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية، ت: محمد سيل، وعبد السلام بتعيد العالي، ص 61.

أنه يأخذ في اعتباره المكان الطبيعي المائل أمام أفراد أي مجتمع، فيستقر لهم التواضع على إقامة شعبيات وتقسيمات فيه من قبل يمين ويسار، وأعلى وأسفل، وغير ذلك من التقسيمات التي يكون لها بذلك أصل اجتماعي.

ولكن يبين إميل دوركهايم الأصل الاجتماعي للمكان بعبارة المثال التالي: "هناك حالات يكون فيها الطابع الاجتماعي واضحاً، وهناك مجتمعات في أستراليا وفي أمريكا الشمالية يكون فيها المكان مقصوداً على هيئة دائرة هائلة، لأن القبيلة ذاتها تعيش في منطقة دائرية. وهذه الدائرة المكانية هي نفسها مقسمة على غرار الدائرة القبلية وعلى منوالها⁽¹⁾، إن هذا المثال يظهر التلاحم الوثيق الموجود بين المكان والمجتمع الناجم عن العلاقات المتبادلة القائمة بينهما، بحيث أن قيام مجتمع بمكان ما يتضمن بشكل ضروري دوراً مهماً للمكان في حياة هذا المجتمع، بل ويذهب دوركهايم إلى أبعد من هذا حيث يقول: "يفترض المجتمع إذن تنظيمًا واعياً بذاته أي تصنيفاً، وتنظيم المجتمع هذا يتفاعل بالطبع مع المكان الذي يشغله. ولتجنب كل ضدام، يجب أن يكون قد تم توزيع المكان الكلي، وتمييز أجزائه وتوجيهه، وأن تكون هذه التقسيمات والتوجيهات معروفة من الجميع"⁽²⁾، وهذا يعني أن تنظيم المجتمع بواسطة تنظيم للمكان الذي يشغله، بحيث أن تنظيم المكان قد يمنع من الوقوع في بعض الصدامات في المجتمع، وهذا واضح ومعروف، حيث أنه في حياة الجماعات المختلفة وقعت خلافات تصل إلى حد المواجهات الدامية بسبب الصراع على المجالات المكانية، وأبرز دليل على هذا الثورة الجزائرية، والصراع الفلسطيني الإسرائيلي.

إن هذا المفهوم الاجتماعي للمكان حديث نسبياً، وهذا عائد إلى حداثة اعتماد علم

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الاجتماع بالمكان، "ومنذ ذبوع الجغرافيا على أنها تخصص علمي قائم بذاته منذ ثمانينيات القرن العشرين فإن المفاهيم المكانية لوضع الخرائط والحدود والمواقع تم تبنيها بشدة في علم الاجتماع على أنها وسائل حقيقية ومجازية لوضع سمات للصلات أو الصلات السببية بين العلاقات والعمليات الاجتماعية"⁽¹⁾، ومن المقولات الاجتماعية التي تتمحور حول موضوع المكان رأي هنري ليفيغر H. Lefebvre القائل بأن: "التنظيم المكاني يحدث اختلافاً في كيفية عمل المجتمعات"⁽²⁾، ومرة أخرى يظهر هذا القول أن اهتمام علم الاجتماع بمفهوم المكان إنما تتمحور فيما يبدو لي في تنظيم هذا الأخير في الواقع، ولا يهتم بمهامه.

3- المفهوم الأدبي:

يربط كالكط في إطار مفهومه عن المكان بين الإنسان والمكان بشكل وثيق إذ يقول: "لا يمكن إذن أن نتحدث عن المكان وعن الكائن الممتد... إلخ. إلا من وجهة نظر الإنسان. إذا خرجنا عن الشرك الذاتي الذي دوله لا يمكن أن تلقى حدوداً خارجية، أي لا يمكن أن نتأثر بالموضوعات، فإن تمثل المكان لا يعني شيئاً. إن هذا المحمول (المكان) لا ينسب للأشياء إلا كما تبدو لنا، أي إلى الأشياء من حيث هي موضوعات للحساسية"⁽³⁾، ويعني هذا الكلام وفق منظوري الخاص أن البشر يدركون المكان على مستوى أول بنفس الطريقة، غير أنه في مستويات لاحقة وهذا إن أمكن تقسيم الإدراك إلى مستويات، فالإدراك الفردي قد يختلف من شخص إلى آخر، حيث إن هذا الإدراك قد يكون مرتبطاً بظلال فكرية ونفسية

⁽¹⁾ جون سكوت، علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ت: محمد عليان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص241.

⁽²⁾ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁽³⁾ (مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية، ت: محمد سيلا، وعبد السلام بن عبد العالي، ص294.

ليست هي عينها لدى كل الأشخاص، ويتكلم غاستون باشلار عن إدراك المكان ليس من الإدراك الخاف الموضوعي، وإنما هو إدراك قد يعقب بمشاعر الحب والألفة، كما أنه قد يكون مثقلاً بعدائية متوترة: "...المكان الذي نحب. وهو مكان ممتدح لأسياب متعددة...".⁽¹⁾ قيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية، فبم فتحلة سيماء ما تصبح هي القيم المسيطرة"⁽²⁾، أما عن النوع الثاني من الأمكنة فيقول الكاتب نفسه: إن مكان الكراهية والصراع لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات المثبتة تعالياً وضع الكابوسية"⁽³⁾، ولا يكتفي غاستون باشلار بربط المكان بالمشاعر والأحاسيس النفسية الإنسانية فقط، بل إنه كذلك يشير إلى ارتباطه بملكة فكرية هي غابة في الأهمية وهي الخيال "إن المكان الذي ينحذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أعاءة هندية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تعبير"⁽⁴⁾، وهنا يشير باشلار إلى نقطة مهمة، هي فكرة انجذاب الخيال إلى المكان، التي أهمها بشكل عكسي، بمعنى أن المكان هو الذي يثير الخيال، فبعض الأمكنة إذن تعد حصاة في هذا الإطار، بحيث أن الإنسان غير قادر على ألا يتفاعل معها فكراً أو خيالاً، ويشير حبيب مونسى إلى صورة طريفة في هذا الصدد: "ألم يشاهد الأعراي في كتيب الرمل السدير حبر المرأة الفاتنة، ونعومتها في نعومة رماله؟"⁽⁴⁾، وهي صورة تظهر أن المكان قادر على إثارة الخيال حتى لدى الناس العاديين، فكيف يكون أمره إذت مع أصحاب الملكات الأدبية والشعرية

(1) جماليات المكان، ت: غالب هلسا، ص 31.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 18.

إن المكان الذي يراه كانط مرتبطاً بالشرط الذاتي الإنساني، يرى فيه ميشال بوتور (Michel Butor) خاصية أساسية مرتبطة هي ذاتها بهذا الشرط، سواء أعلق الأمر بحواس الإنسان المختلفة من رؤية وسمع وغير ذلك، أم تعلق بملكات فكرية أخرى لديه كالتفكير أو الذاكرة، حيث يقول: "نحن اليوم لا نعيش أبداً في مكان واحد، فالمكان الذي نقيم فيه معتد، وهذا يعني أننا عندما نكون في مكان ما تفكر دائماً بما يجري في مكان آخر، وتصل إليها معلومات من الخارج، فإذا أدركنا مفتاح المذبح وجدنا أنفسنا أمام مذبح تفصله عنا مئات أو آلاف الأمتار"⁽¹⁾، إن هذه الخاصية التي أراها أساسية والتي يراها بوتور في المكان، هي خاصية التعقيد التي تكتنفها، والتي أصوغها بعبارة أخرى هي تداعيل الأمكنة، والتي تأخذ مظهرات عديدة غير التي أشار إليها بوتور، منها مثال مصادفة أشخاص أجانب في المكان الذي نعيش فيه، يجعلوننا نفكر في بلدانهم الأصلية كالوافدين الصينيين الذين تراههم في الجزائر، ولدى تفكيرنا بالصين نتذكر سور الصين العظيم مثلاً، أو البحر الأصفر، وغير ذلك من معالم الصين الجغرافية والحضارية. (الالتحام بين الإنسان والمكان) عبر الجانبين المادي والمعنوي، المادي من خلال احتواء المكان للإنسان كجسد، والشكل المكاني لهذا الجسد الذي هو مكان بدوره، وتطلي المكان للإنسان من خلال حواسه المختلفة، والمعنوي من خلال ارتباط المكان بالجوانب النفسية مثلثة بالمشاعر والأحاسيس النفسية المختلفة وكلها ارتباطاً بالملكات الفكرية الأساسية للإنسان كالتفكير والذاكرة والخيال، هذا الالتحام يدفعني إلى التساؤل عن الدور الذي يلعبه المكان في التجربة الجمالية للإنسان، وبالتحديد في أدبه الذي يرى

⁽¹⁾ بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، ط2، 1982، ص 61.

محمد غنيمي هلال أن: "جوهره التصوير الخيالي في المعنى الأشمل الأعم له"⁽¹⁾ وفي النهاية،
يجدر في الحديث عن حضور المكان في النص الأدبي، الذي يشير ميشال بوتور إلى إحدى
آلياته: "فبين التأليف الخيالي والتنظيم الواقعي للمدى المأهول، يجمع أشكاله: غرفة، مدينة،
أو الأرض بكاملها، تقوم روابط وثيقة، لأن الأمر يتعلق بمعالجة للسافة وتنظيمها، فالانتقال
من غرفة إلى أخرى، ومن حي لآخر، ومن مدينة إلى أخرى، قد يكون واقعياً أو وهمياً
مختلفاً"⁽²⁾، وهنا يشير بوتور إلى أن المكان والحركة في المكان قد لا يكونان الشيء عينه
في الواقع وفي الأدب، ما يوحي لي أن للأدب أمكنته الخاصة التي قد تختلف عن الأمكنة
في الواقع، وفي هذا الإطار يتكلم جان - إيف تادييه (Jean - Yves Tadie) عن الأمكنة
أدبية إذ يقول: "ذلك هو في حقيقة الأمر سر المدينة الأدبية وما يميزها من المدينة الواقعية؛
هناك محطة واحدة اسمها "سان لازار" ويمكن أن يقدمها الكاتب نفسه بسبع وتسعين طريقة
قص مختلفة، وينبخر الجوهر الوحيد للموضوع في تكاثر الكلمات، ويصبح الموضوع الواحد
الواقعي مجموعة من الموضوعات الأدبية ومن الآفاق ومن وجهات النظر ومن الرؤى"⁽³⁾، ومن
هذا القول أستنتج أن الأمكنة في الأدب قد تنفصلت من الواقعية شيئاً فشيئاً، إلى درجة نصح
فيها خيالاً صرفاً من نسج الأديب لا تربطه بالواقع إلا صلات قليلة، وبالفعل فإن جاد -
إيف تادييه يتحدث في كتابه: "الرواية في القرن العشرين" عن مدن خيالية، كالتي نعلمها
رواية: "هيليو بوليس" التي كتبها "جندر" (Jinger Ernst) سنة 1949: "إن هيليو بوليس هي

(1) النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، الجيزة، مصر، ط3، 2004، ص11.

(2) بحوث في الرواية الحديثة، ت: فريد أنطونيوس، ص61.

(3) الرواية في القرن العشرين، ت: محمد خير الطاهري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

بناها الروائي (والتي لا تشترك في شيء مع المدينة المصرية) لأنها لا تستند إلى مدينة واقعية... تحتاج إلى موارد التاريخ، إن الوهم من عمل الذاكرة، يستند إلى ثقافة واسعة ويسوع الفكرة القائلة إننا لا نتخيل إلا لأننا نتذكر⁽¹⁾.

إن تحول المكان عن صورته الواقعية إلى صورته الأدبية، يَكسبه حسب باديس فوغالي خصائص متميزة عن خصائصه الأصلية؛ "وقد تعمق أهميته أكثر حين تتوفر للأديب الأدوات الفنية والجمالية التي تمتلك إمكانية الانتقال من مستوى الوجود الطبوغرافي المائل في الواقع بتضاريسه ومعالجه، إلى مستوى الكينونة الفنية أي أن يصير جزءاً من وجدان الشاعر، لأن المكان الطبوغرافي يزول بمجرد تغطي الإنسان حدوده، في حين يحتفظ المكان في التحرية الإبداعية بلحمته"⁽²⁾، ومن هذا الكلام أرى أن المكان يجد له في الأدب ملاذاً يحميه من التلف والزوال، اللذين قد يلحقانه مع مرور الزمن، كما أن الأدب، يجد في المكان مرتعاً خصباً أو بالأحرى مبنياً ثرياً يزدهر الأدب فيه ويتألق، (فالأدب والمكان يتعانقان عبر الإنسان) ليشكلا معاً فضاءاً للتحربة الإنسانية.

4. المكان في الأدب العربي:

أ. في الشعر الجاهلي:

ومن الأمكنة الشائعة في عالم الشعر العربي، يقف (الطلل) في القصيدة العربية الجاهلية منطلقاً لها، عبر ما يسمى بالمقدمة الطللية التي منها المقدمة الطللية لمعلقة عنتر بن

(1) المرجع السابق، ص 132.

(2) باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، جدارا للكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2008، ص 182.

شداد العبي الذي يقول فيها⁽¹⁾:

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| هل غادر الشعراء من مبردم | أم هل عرفت الدار بعد تسوهم |
| يا دار عيلة بالجواء تكلمي | وعمي صباحا دار عيلة واسلمي |
| فوقفت فيها لاقتي وكأنها | فدن لأقضي حاجة المنسوم |
| وتجل عيلة بالجواء وأهلنا | بالحزن فالصمان فالمتلهم |
| حيث من طلل تقادم عهده | أقوى وأقصر بعد أم الهيم |

وفيما يخص المقدمة الطللية تفيد (سيزا قاسم) بتبنيهم، حيث تقول: "يختلف الحديث عن الأطلال عن العبارات المسكوبة التي كثيراً ما تفقد دلالتها الحرفية لتكون مجرد علامة على البداية... بأن للطلل دلالات متعددة ومركبة ومتشابهة"⁽²⁾. وتقول أيضاً في دلالات الطلل ما يلي: "والطلل يجمع بين الإنساني والطبيعي، أو هو بمعنى آخر الإنساني عندما يعفو ويدرس ويعود إلى الطبيعي، وشأنه شأن القبر الذي يوارى الميت التراب ويعود إلى الأرض، والطلل هو مرحلة بين الوجود والعدم، بين الحضور والغياب، بين السعادة والشقاء، بين الحياة والموت، وهذه المرحلة الانتقالية بين التذكر والنسيان هي التي تثير في نفس الشاعر كل هذا الشجن والحزن، فالتذكر تغلف بكثير من النوستالجيا والرغبة في العودة إلى الأيام الخوالي"⁽³⁾، ومن المنظور الذي تفيد به سيزا قاسم، يبدو لي أن المقدمة الطللية هي مقدمة مبررة بشكل كاف في القصيدة الجاهلية، وتجد دعائمها في التجربة الإنسانية التي عاشها

(1) الزوزلي، شرح المعلقات السبع، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، د.ط.، د.ت.، ص 104.

(2) القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د.ط.، 2002، ص 53.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشاعر الجاهلي بكل تماسيلها، فركبت في نعمة أحاديث عميقة من الحزن والأسى والحنين،
وأجبهها الشاعر بكل كنهه كنفاً وفن أمام الظل، وكأنني هذا الظل هو الحرف الشافق
الذي يطل على هاربة الأحزان والشقاء والحنين التي تكاد في كل مرة أن تستل روح الشاعر
من بين حسيه فتزفها.

وربط (حبيب موسي) بين البكاء على الأطلال وبين بكاء منعم بن نويرة قو
أحبته مثلك، من حيث أن للعوقين نفس الآية التي تحركهما حيث يقول: "إن التقابل بين
البكاء على الأطلال، وفكرة "قمر مالك" تأخذ بعدها الأنطولوجي من كون البكاء استجابة
لتقاية ما يعكس الظل من شجون في النفس العربية. وكأن للمكان آية استحضار تفعل فعلها
شاعر في النفس دون واسطة. لقد كان "منعم بن نويرة" أشعر الناس بالفكرة، وأعلمهم
بالوقع الذي يصاحب رؤية القمر - أياً كان القمر - وكأنه قمر مالك¹، غير أن الشعر
الجاهلي ليس وقوفاً على الأطلال فقط، وليس أسى وحزناً فقط، فقد ارتبط المكان في الشعر
الجاهلي بالمعنى متعددة ومشاعر مختلفة، جسيماً قليد الحياة في ذلك العصر، يقول باديس
فوغالي: "لم يقتصر الشاعر الجاهلي على إبراز قيمة المكان في بيئته والوقوف عند أهميته في
حياته وحياة مجتمعه بالتصور والفكر نارة، وإبداء معاني الولاء والانتماء نارة أخرى، بل عمد
إلى إبراز ملامح الجذب التي كانت تشكل أزمة بيئية في الجزيرة العربية، نظراً لصعوبة مساكنها،
وقسوة مناخ بعض مناطقها، ولذلك كانت شجرة الكرم أهم القيم التي كرسها البيت، وجعلها
العرف تقليداً تشدني به سائر العرب عنها، وفقرها²."

¹ فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 20.

² باديس فوغالي، الرمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 192.

بـ هي الأدب الأندلسي والعباسي.

وقد احتل الشعر الأندلسي بدوره بالمكان، ويبدو أن هذا الاحتفاء لم يقتصر على وصف المكان كما هو الحال مع ابن خلفاجة الأندلسي حيث إنه: "إذا كان شعر الطبيعة في ابن خلفاجة يتسم بكونه مجرد وصف حسي، فإن قصيدة (الجيل) تقدم متصوراً لحدث السياق، فهذه القصيدة التي قد لا يفهم منها القارئ العادي إلا أنها وصف لأحد مناظر الطبيعة، حظيت باهتمام العديد من الدارسين المحدثين الذين تجاوزت قراءتهم لها مضاهي الظاهر، لتبحث عن معنى أعمق أراد الشاعر التعبير عنه من خلال ذلك المورد الذي أداره على لسان الجيل⁽¹⁾، وفي غير الشعر، فقد عرف الأدب الأندلسي احتفاءً متميزاً بالمكان من خلال ما يعرف بأدب الرحلة، مع أبي الحسن محمد بن أحمد المعروف بابن جبير الذي روى رحلته للمحج انطلاقاً من غرناطة وعودة إليها بين سنتي 1183م و1185م، ومن وصفه لهذه الرحلة اقتطع حديثه عن قلعة القاهرة: "وشاهدنا أيضاً بنيان القلعة وهو حصن يتلج بالقاهرة حصن المنعة، يريد السلطان أن يتخذ موضع سكناه، ويمد سوراً حتى ينضم بالمدينتين مصر والقاهرة. والمسحرون في هذا البنيان والمتولون لجميع امتيازاته ومزاياه العظيمة كثير الرجام ونحت الصخور العظام وحفر الخندق... العلوج الأسارى من الروم، وعددهم لا يحصى كثرة، ولا سبيل أن يمتحن في ذلك البنيان أحد سواهم"⁽²⁾.

وحضور المكان في الأدب العربي القلم لم يكن وفقاً على كونه موضوعاً سواء الإثارة الشخص والاستعطاف أم للوصف، فقد امتد أيضاً إلى الممارسة الفنية، كما هو الحال مثلاً في

(1) عبدالله محمد العنسي، النص وإشكالية المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009، ص 98.

(2) رحلة ابن جبير، تقديم: سليم بابا عمر، موفم للنشر، الجزائر العاصمة، د.ط، د.ت، ص 11.

مطلع القصيدة الدنيوية التي، حيث يقول⁽¹⁾

سأني الشمس العاتحات غواريا اللآلئ من العريس حليها

حيث إن الشاعر قد: "كأن الشمس من السماء وغروب من بعض تلك
والإضافة إلى تناول المكان لأفراض بلاغية كما بين هذا المثال، فإن (حسن الباشا عزالدين)
يشر إلى طائفة أخرى تخص تناول هذا الشعر أي الشعر القديم للمكان حيث يقول: "أسع
الشعر في مراحل متأخرة نسبياً، خصوصاً في العصر العباسي وفي الشعر الأندلسي، على
بعض عناصر الطبيعة، مثل النهر والروضة والأرض، شعرية واضحة في شعرهم، ومن ثم
ملازم هذه الشعرية استخدم الكتابة ومفرداتها في تناول هذه العناصر"⁽²⁾

ومن الأمثلة السابقة يوضح أن المكان في الشعر العربي القديم، قد تم تأنيده على
مستويات مختلفة نفسية عاطفية واجتماعية قومية أي قبلية، بالإضافة إلى الممارسة الفنية
المحيطة، وفي تقديرنا فإن هذا الحضور يبرز الوشائج القوية التي تربط المكان بالإنسان بشكل
عام وهذا يشمل الإنسان العربي طبعاً.

ج. في الأدب الحديث:

أما الشعر العربي الحديث وفرعه الشعر الفلسطيني، فإنه قد تعامل مع المكان تعاملأ

(1) عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوانه المتي، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة، المملكة

العربية السعودية، د. ط.، 2002، ص 190

(2) المرجع السابق، ص 191

(3) الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

عصرنا عرفه الشعر القديم. وهذا أمر يعود إلى عوامل مختلفة، منها تغير الظروف والثقافات
 وصور الفكر الإنساني المعقدة حيث إن: "المكان لدى الشاعر الحديث يمثل في تجربته جوهر
 الأرم، التي يعيش حداثاً بكل جوانبها فكرياً، واجتماعياً واقتصادياً وسياسياً"⁽¹⁾، إن هذا يعني
 بل إن المكان في تجربة الشاعر الحديث قد أصبح بؤرة تستحوذ على اهتمامه بشكل كبير
 وتستقطب حيوته الحسية، ومعنى آخر فإن الإنسان الحديث قد صار أكثر انشغافاً
 واحساساً بالمكان لما يلعبه هذا الأخير من دور مهم وجوهري في تجربته الشعيرة والإنسانية
 على السواء، وفي هذا الإطار يوضح قادة عقاق أنه: "تكاد التجربة الحديثة - في مجملها -
 تقوم على أساس الصراع ضد التمدن. لكن، لا في جوانبه الإيجابية، بل في جانب
 السبي الحامل لمزج التفسخ، وتقطع وشائج العلاقات الإنسانية ونشيتها، لهذا من جهة، ومن
 جهة أخرى تعمل على التخلص من هيمنة النظرة التراثية للأمور"⁽²⁾، أي أن الشاعر الحديث
 ينظر إلى المدينة المعاصرة كخطر يهدد القيم الإنسانية من حيث إنه يكرس قيماً تضاد هذه
 القيم بشكل يجعلها محاصرة وخافتة الواقع في الحياة الإنسانية، الأمر الذي يعني ترتب نتائج
 مدمرة على هذه الحياة⁽³⁾. ومن الشعراء الذين ترموا بالمدينة، أولئك الذي تغنوا دائماً بالطبيعة
 والبساطة ممن يتصون إلى الانحياز الرومانسي، كإيليا أبي ماضي، الذي يهجو المدينة في

⁽¹⁾ نادر بوعالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 183.

⁽²⁾ دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د. ط.
 2001، ص 153.

⁽³⁾ انظر: عز الدين المناصرة، شعيرة الأمكنة، محاضرة ألقاها في (مؤتمر تأسيس الجاحظية)، الجزائر
 العاصمة، 1989، نشرتها (مجلة البيان، 1990).

فلسفته "الم القوي" (٢٠٠٧)

تتس المعلقة إليها سحر الشهي
وقوي الشهي وجهه الأسرار
لا يملك الإنسان فيها نفسه
حتى يروعه صحيح فطار
وجدت بها نفسي الفلسفة والأذى
في كل زاوية وكل حذار
لا يحددنا الشاعرين بروحها
تلك المروج صخري للعار

- وقد عرف ميدان الرواية العربية بدوره حضوراً ملحوظاً للمكان، وهذا سواء لأسباب فنية كتحريف الأمكنة باعتبارها بحري للأحداث وإظهار لها، أم لأسباب موضوعية رابطة قد تختلف من رواية لأخرى، فهي رواية "زقاق الملوك" لتجيب محفوظ: "الروائي يقدم عرضاً تفصيلي لهذا المحول في عالم الرفاق، فهو يحاول السرد الذي يملك فيه واضحاً شاهداً إلى أوصاف لطيفة ومنازل وحسينة، ثم يفرج على المشهد العام فيه واصلأ إياه مع شخصيته واحد واحد" (١)، كما يشو سعد الدارمي إلى أنه: "برزت بعض الروايات مؤخرأ في مستوى توصيفها للمكان حيث تحدها تتصل مباشرة بالهوية، قاطبة في تلك الروايات تبدو

(١) ديوان إيليا أبو ماضي، تحقيق جبر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩.

ص ٢٠١.

(٢) عبدالله خليفة، حجب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الانحلال، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧، ص ٤٥.

شيئاً مكتسباً أكثر مما هي معطى"⁽¹⁾، ومن هذه الروايات التي يتكلم عنها رواية "البحراني" لأمية الحميس التي عنها يقول: "هيء رحاب الفلسطينية إلى الرياض هو بحث عن هوية، بقدر ما أن يحيى الطالبات إلى المدرسة هو شكل آخر من أشكال البحث عن الهوية، إنه يصبح لمن ولأناس من غير أهلهم فرصة التدخل في تشكل هوياتهم، ويقدر ما أن ذهب أهل الرياض إلى الصحراء هو أيضاً سعي لاستعادة هوية، هوية أولئك الناس الذين يجدون أنفسهم في الصحراء، وهوية الصحراء التي تحددها المدينة"⁽²⁾.

ومما سبق يتضح أن للمكان مكانه الذي يختص به في الأدب العربي قديمة وحديثة شعرة ونقطة مع تباين في الأدوار التي يؤديها قد يعود بشكل خاص إلى تطور الفكر ونضج الروي كما أنه قد يعود إلى أسباب أخرى أيضاً.

ثالثاً: مفهوم الزمان

1- المفهوم الفلسفي:

عرف الإنسان منذ ابتداعه آلات حساب الزمن أو ربما قبلها الزمن كمفهوم هام ذي مكانة بارزة في مختلف حقول الحياة الكثيرة، ولهذا فليس غريباً أن تحاول الفلسفة تحديد طبيعته، وهكذا: "فقد برهن ديكارت أن الزمن هو لا تماسك محض وأن أية لحظة من اللحظات لا تفترض منطقياً اللحظات التالية، وأشارت تحليلات هيوم أن ما يسبق وما يلحق

⁽¹⁾ سرد المدن في الرواية والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص41.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص45.

هما منفصلان⁽¹⁾، ومن هذا التعريف يبدو مفهوم العاقب في الزمن غير مرور عقلياً حيث يعد
 لتساق أداة عامة يعتمد عليها العقل البشري في فهم الوجود، وأيضاً يبدو أن هذا التعريف غير
 بعيد عن المفهوم الفلسفي القديم للزمن، حيث إنه "سند أرسطو فإن الزمان قد عرف كزمان
 للطبيعة، كزمان للعالم الموضوعي، وبقدر ما تمسكنا طويلاً بهذا المفهوم للزمان، أي بقدر ما لم
 يفهم الزمان طويلاً فهماً حقيقياً... فقد ظل مستحيلاً إدراك الرابطة الحتمية لكل فعل
 شعوري مع الزمان"⁽²⁾، فالمفهوم الفلسفي القديم للزمان كان يقضي الذات في مقارنته للزمن،
 فأعطى بذلك زماناً يتصف بالموضوعية، في مقابل العالم الشعوري للذات.

غير أنه يبدو أن مفهوم الزمان الموضوعي، لم يستمر وحيداً في العصر الحديث، وهذا
 معناه أنه بقي مستمراً حيث إن هيدغر (Martin Heidegger) في أول نص له مكرس كلياً
 للزمان: "تأثير على أن يبرهن بأنه ابتداء من جاليليو حتى آينشتاين ضمناً، فإن تصور الزمن في
 الفيزياء لم يتغير: فكانت وظيفته جعل القياس ممكناً، حيث يكون لحظة ضرورية في تعريف
 الحركة التي هي الموضوع ذاته لعلم الفيزياء.. لكن لكي يسمح الزمان بالقياس، يجب أن يصبح
 قابلاً للقياس، لكنه لا يمكن أن يكون كذلك إلا إذا فكر على أن يكون سيولة منتظمة، أي
 أن يكون متماهياً مع المكان، فالزمان هذا الذي جعل متجانساً، ومكانوياً"⁽³⁾، ومن هذا
 أفهم أن المفهوم القديم للزمان يراه متجانساً، أي أنه سيولة منتظمة متجانسة.

(1) فردريك ألكيه، التوفيق إلى الخلود، ت: سنا خوري، كلمة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة،
 مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص73.

(2) فرانسواز داستور، هيدغر والسؤال عن الزمان، ت: سامي أدهم، مجد المؤسسة العربية
 للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص30.

(3) المرجع نفسه، ص20.

غير أن هناك نظرة حديثة للزمان على أنه مرتبط بالذات، حيث يوضح إيمانويل كان في كتابه "نقد العقل الخالص" أن الزمن مرتبط بما يسميه الحس الداخلي: "إن الحس الداخلي الذي يحس بواسطة الفكر ذاته أو يحس حالته الداخلية أيضاً لا يقدم، دون شك، أي حدس عن النفس كموضوع، إنه في هذه الحالة صورة محددة يغدو بواسطتها حدس الحس الداخلية للنفس ممكناً، بحيث يصبح كل ما ينتمي إلى التحديدات الداخلية متمثلاً لها لعلاقات الزمان. لا يمكن أن يحس الزمن خارجياً، كما لا يمكن أن يحس المكان كشيء موجود فيها"⁽¹⁾، ويقول هنري برغسون (Henri Bergson) موضحاً بشكل أكثر فائدة الارتباط من خلال مصطلح الوعي: "الوعي يعني قبل كل شيء الذاكرة، قد تفتقر الذاكرة إلى الاتساع، وقد لا تشمل إلا جزءاً من الماضي، وقد لا تحفظ إلا ما حصل من قريب. ولكن الذاكرة تكون موجودة وإلا لا يكون الوعي موجوداً فيها... كل وعي هو ذاكرة إذن: احتفاظ وتراكم الماضي في الحاضر"⁽²⁾، أما عن الطرف الآخر من الزمن وهو المستقبل، فيقول: "كل وعي هو استباق للمستقبل. انظر إلى توجه فكرك في أية لحظة: تجد أنه يهتم بما هو قائم، بما من أجل ما سوف يكون. إن الانتباه هو انتظار. ولا يوجد وعي، بدون انتباه للحياة"⁽³⁾، أما عن المنطقة المتوسطة بين الماضي والمستقبل وهي الحاضر، والذي يتحدد أكثر من خلال اللحظة. يقول: "هذه اللحظة يمكن عند الضرورة تصورها، إنما لا يمكن إدراكها أبداً، وعندما نظن أننا قاجأناها، تكون قد ابتعدت عنا. إن ما نذكره في الواقع هو نوع من تكثيف المدة

(1) (مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية، ت: محمد سيلا وعبد السلام بن عبد العالي، ص 293.
(2) الطاقة الروحية، ت: علي مقلد، مجد المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 2006، ص 9.
(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في تلك من فسخ، ماضية القوية للماضي ومستقبلنا المدهم إلى هذا الماضي استناداً،
وإلى هذا المستقبل تطلعا. والاستناد والتطلع هما من خصوصيات الـ *التخيل الواعي* ⁽¹⁾.
- ولما سبق بفتح لي أن يوضحون، يرى أن الذات ترتبط بالزمن من خلال وعيها
بواسطة ملكات أو حالات نفسية كالذاكرة والانتباه.

2- المفهوم النفسي:

نوضح مما سبق أن للزمن في الفلسفة مفهومين أحدهما من زمن موضوعي طبيعي
وأخر ذاتي أي مرتبط بالذات، "وحيث إن للزمن محالاً يتجلى كمعطى كوني فكل شيء مادي
موضوعي، يتحدد ويظهر معناه الفيزيائي في ظواهر الليل والنهار والفصول الأربعة والولادات
والموتات... وإن له محالاً على غاية من الأهمية، يتجلى الزمن فيه كمعطى ذاتي نفسي
داخلي، يتعلق النفس البشرية بالماضي وتتفاعل مع معانية ذلك ما تطلق عليه الزمن
النسي ⁽²⁾ ومن المصطلحات القائمة في (علم نفس الزمن) مصطلح التوجه الزمني (Time
orientation) الذي تنطوي تحت ثلاثة توجهات زمنية هي:

- أ- "التوجه نحو الماضي (هيمنة الماضي)..." قد يهيمن الماضي على الحاضر، حتى يكاد
يختف، إذ لم نأشك فيضعون لمؤثرات أمسهم، ويعلمون حاضريهم باستمرار بذكريات
الماضي العزيز، حتى يكون هو الذي يوجههم لا غزوه ⁽³⁾.
- ب- "التوجه نحو الحاضر (هيمنة الحاضر)..." فهو يتحدد مع التغيرات التي تحدث في

⁽¹⁾ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁽²⁾ على شاكر الفلاوي، سيكولوجية الزمن، صفحات للدراسات والبحوث، دمشق، سوريا، ط 1.

2010، ص 26.

⁽³⁾ المرجع السابق، ص 30.

حياته، وقراراته، ومشاعره الحالية لا تقل قيمتها بخاص مستعود أو مستلحق
الحاضر لديه ذو أهمية أساسية بسبب ضعف تأثير الأرمته الأخرى فيه^(١).

ت- "التوجه نحو المستقبل (هيمنة المستقبل): ... هنالك من الناس من يعمل على
الأساس نحو ما سيأتي (المستقبل)، فقد يكون رغبة في التغيير نتيجة عدم الرضا
الحاضر، أو نتيجة الشعور بأن المستقبل يحمل في طياته شيئاً مختلفاً عن الماضي^(٢)."

بالإضافة إلى مصطلح التوجه الزمني أذكر أيضاً مصطلح الأفق الزمني حيث
"الحيوانات لها أفق زمني واحد، فهي تعيش في عالم من الإدراكات، وليس هناك أكثر من
الإدراك، فالحيوانات لا ترجع إلى الماضي على نحو واضح في سلوكها، وليس لديها غرض
هدف، فإن أفقها الزمني غير واضح (ضمني)"^(٣)، وبعبارة أخرى: "الأفق الزمني لكل شخص
هو نتيجة خلق حقيقي، نحن الذين نبنى ماضينا ومستقبلنا، والواضح أن التكيف هو سمة
سمات هذا النشاط، فعلى الإنسان أن يمرر نفسه من حالة التغيير التي تتقل به عبر الحياة
تعمل الماضي حاضراً من خلال الذاكرة، والتسكن من المستقبل مقدماً من خلال التوقع، إذ
هذه السيطرة (التحكم) على الزمن إنجاز شخصي مشروط بكل ما يحدد الشخصية العمر
والمزاج والتجربة"^(٤).

ولعل هذين المصطلحين كافيان لإظهار كيفية عمل الزمن النفسي أي عمل الزمن من
خلال النفس البشرية، إلى درجة قد تتحدد خصائص هذه الشخصية بحسب عمل الزمن

^(١) المرجع السابق، ص 57.

^(٢) المرجع السابق، ص 58.

^(٣) المرجع السابق، ص 95.

^(٤) المرجع السابق، ص 105.

3- المفهوم الاجتماعي

يتم مفهوم الزمن اجتماعياً كبيراً في ميدان علم الاجتماع، حيث يوضح جون صيكوت (John Sikes) أن الزمان على اعتماد قسم للغاية من قبل النظرية السوسولوجية، وقد اشتمل عدد كبير من الصيغ المفهومة من مختلف وجهات النظر النظرية الشاملة⁽¹⁾، وهذا الكلام يندرج في فهمي على أن الزمن مرتبط بالخاص الاجتماعي للحياة الإنسانية بشكل كبير. إن لم يكن حقيقياً، فقد كان الزمن مجزئاً في نظريات أشتون غيدنر... وفي رأيه فإن الزمن يتكون من حلقات تتكرر الممارسات الاجتماعية، أي أن النظام والاستقرار لم يعودا من دون محدد زمني وكذا التغيير والتورق⁽²⁾، واستج من هذا المفهوم أن الزمن لديه ينشأ من تكرار الممارسات الاجتماعية، أي عبارة أخرى أن الزمن ذو طبيعة اجتماعية، ولدى نوربرت إلياس (Norbert Elias) مفهوم آخر يبدو لي أكثر تحدياً وأقرب إلى المفهوم الفلسفي للزمن الوصفي. يوضح إلياس الزمن على أنه رمز يوضح تسلسل الأحداث بالمرحوم إلى بعض الأحداث الأخرى، وأنه أداة بشرية تسمح بمقارنة الأحداث بطريقة غير مباشرة عندما يستحيل القيام بذلك بطريقة مباشرة. ونظراً إلى أن المواقف والتسلسلات التي لها أماكن تتعاقب في صورة تدفق لا ينتهي للأحداث لا يمكن صلها جناً إلى حب، فإن أي تسلسل تارة للأحداث للتكرار وتوقعها يكون مطلوباً حتى يكون نقاط استرشادية⁽³⁾، وهكذا ومن خلال

⁽¹⁾ علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، د. محمد عثمان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2009، ص 239.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 240.

⁽³⁾ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المفهوم المستقر الزمن، يظهر في أن نطاق التكرار في الزمن، هو جانب مهم في مفهوم الاجتماعي بعد دور مرجع مساعدة يسمح بالتأمل والملاحظة ومقاربة الظواهر الاجتماعية. ويبدو لي من ناحية أخرى أن مفهوم الاجتماعي للزمن كما ورد سابقاً، لا يولي عناية كافية لمفهوم الزمن النفسي، الذي يربط الزمن بشكل وثيق بالنفس البشرية ومشاكلها وسلاسلها. إن لي من ناحية أخرى شكوك يبدو مرتبطاً كثيراً بنظرة الناس في المستوى العادي إلى الزمن كما ينكي أنه الاصطناعي، والتي يقدّم فيها الزمن بشكل كبير بطبيعته التكرارية، التي لتتوالى فيها حالات مختلفة على الناس والمجتمعات، تتفاوت بين الفقر والغنى، والشدة والفرح، والحزن والسعادة، إلى غير ذلك من الحالات.

٤- موقف الإنسان من الزمن:

أ- الموقف العاطفي:

إن ارتباط مفهوم الزمن بالذات الإنسانية كما اتضح سابقاً خاصة من خلال مفهوم الزمن النفسي يعني أن وجود موقف للإنسان من الزمن قد يختلف وفقاً لمستويات مختلفة من مستويات الوعي الإنساني بداية من المستوى العاطفي، حيث إن: "الأنا مبال نحو اللذة ويجادل نحو الألم، ومقابل كل إفراط منظر أو متوقع في الألم تظهر علامة قلق"^(١)، ويبدو لي أنه القدر في الأوقات والحالات النفسية المختلفة قد يبدى قلقاً أو ارتياحاً تجاه الزمن الذي يتجلى حياته، كانت (أرلي هوتشيلد Arlie Hochschild) قد أجرت بحثاً في الوسائل التي يديرها الأفراد عواطفهم، ولكنها تؤكد أن لهذه العواطف جذوراً جسدية ونفسية مهمة، كما يسلو عليه صفة المشاعر "الحقيقية" (التي لا يتم كبها) تعطي الأفراد فهماً قيماً لعلاقاتهم مع

^(١) (مجموعة من المؤلفين)، الحالة النفسية، د: محمد سيلا وعبدالمعزم بن عبدالحق، ص ١٣٥.

العالم وتوقعاتهم عنه، كما توجههم إلى الكيفية التي يجب عليهم التصرف بها⁽¹⁾، وأمام هذا الدور المأم للعواطف في الحياة الإنسانية يعبر فرديناند ألكيه (Ferdinand Alkier) عن الموقف العاطفي من الزمن إذ يقول: "إذا لم يكن المستقبل سوى عدم بالنسبة لنا، وإذا احتوى الماضي كل دعاتنا وإذا لا نستطيع آمالنا أن تنتظر من المستقبل إلا ما يمكن أن نصوره. وإذا كانت تصوراتنا تنشق من ذكرياتنا، نفهم أن يكون رفض الزمن عندنا هو أساسياً، ليس لدينا غرائز بل تاريخ. لهذا سوى ما صنعنا بنا الزمن الذي وضعنا فيه والذي خلقنا، وعندما نحب أنفسنا، لا نحب سوى ماضينا وليس مستقبلاً لا نعلم عنه شيئاً وربما لن نكون موجودين فيه"⁽²⁾، وأفهم من هذا الكلام، أن حب الماضي المرتبط بالذاكرة والارتياح له يعود إلى أن هذا الماضي هو تجربة أكملت في الزمن وتصبح النظرة إليها نظرة سكونية وليست نظرة ديناميكية قد تفرض عدم الاكتمال، وتفرض الاستمرار غير الحاضر والمستقبل، بعبارة أخرى يعني في هذا الحب للماضي رفضاً للزمن المتعاقب بطبيعته والمتجه نحو مجاهل المستقبل، كما يعني في الارتياح للماضي ارتياحاً لتجربة أكملت في الماضي، تجربة لم تعد تحمل لنا قلقاً ونشعر بعمومية اتجاهها.

ب- الموقف العقلي والفلسفي:

إذا كان الإنسان بوجود الإرادة الواعية غير محكوم في تصرفاته بما تخليه عليه غواطفه فحسب، فإنني أفترض لهذه الإرادة الواعية التي تفضع أيضاً لحكم العقل موقفاً من الزمن يحدد صيغة تكيف الإنسان معه، ويعبر فرديناند ألكيه أيضاً عن هذا الموقف بقوله: "الفعل البشري غير ممكن إلا إذا توجه الوعي نحو المستقبل. لكن لا يمكن للوعي أن يتوجه نحو المستقبل إلا

(1) جون سكوت، علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ت: محمد عثمان، ص 271.

(2) التوق إلى الخلود، ت: سنا خوري، ص 31.

تصور فترة معينة من الزمن كحملة أولاً، ما يعني السيطرة الراهنة على التنوع الطيفي للحظة،
 أولاً، من ثم معرفة القواعد التي تسمح له بتنظيم هذه الفترة المستقبلية، ما يعني أيضاً
 الاستناد على الأيدي. يرى هكذا أن العقل، بصفته ملكة الأيدي، عمايته هي كيفية
 المستقبل، ولذلك يتناقض أيضاً مع الاهتمام بالماضي الذي يولده الموتى قبة⁽¹⁾، ومنه يرى أنه
 إذا كانت العواطف قبل إلى السكون إلى التحزبة الماضية متعاضية عما مواها فإن العقل
 يتجاوز العواطف ولا يتفاضل عن الحاضر والمستقبل واعياً باستمرارية الزمن، هذه الاستمرارية
 التي لا تعني الأبدية حيث: "محدثنا علماء اللاهوت والفلاسفة بأنه لا يجب أن نرى في الأبدية
 زمناً لا ينتهي بل إن الأبدية هي سمة ما هو خارج الزمن"⁽²⁾، وفي هذا الإطار أي تقبل العقل
 لفكرة الزمن أشير إلى بعض أفكار الفيلسوف هارتن هيدغر، إذ: منذ عام 1927، وفي
 الكينونة والزمان، مؤلفه الكبير، يطرح هيدغر أطروحة زمانانية الكينونة التي تقلل جلياً من
 أهمية التكافؤ الميتافيزيقي للكينونة وللأزل⁽³⁾، حيث إنه: "إذا كان هيدغر يحتفظ من التحليل
 الكلاسيكي للزمان ثلاثية بينه، ماضٍ، حاضر، ومستقبل... وإن أحدها وهو المستقبل له مع
 ذلك الأولوية: إذ ابتداء من المستقبل، أي من توقع الموت، ينتشر المعنى الخاص لزمانانية
 موجود منتهاه، وهكذا يصل هيدغر إلى أطروحة تناهي الزمان الأصلي الذي يضاد لا نهائية
 الزمان الكلاسيكي الطبيعي"⁽⁴⁾، وأفهم من هذا أن المستقبل عنصر أساسي في فهم الزمن وفي
 فهم الكينونة كما يراها هذا الفيلسوف، وتشير فرانسواز داستور (Francoise Dastur)

(1) المرجع نفسه، ص 112.

(2) المرجع نفسه، ص 12.

(3) فرانسواز داستور، هيدغر والسؤال عن الزمان، ت: سامي أدهم، ص 5.

(4) المرجع نفسه، ص 7.

إلى: "إن مثل هذا المفهوم للزمانانية الأصلية كاستقبل مؤتلف قد اكتشفه هيدغر في الرسالة الأولى للقديس بولس لأهل سالونيك... لأن ما حدث مع التجربة المسيحية هو مفهوم جديد الأخروية، بالمعنى الذي تكون به العلاقة الموثوقة لعودة المسيح، هذه العودة الثانية في حضور المسيح التي تعلن نهاية الزمان، ليس التوقع لحدث مستقبلي، لكن البقعة لتوقع حدوث القدوم"⁽¹⁾.

ج - الموقف الفكري والثقافي:

يظهر لي من وجود الاختلاف بين المواقف العاطفية والعقلية والفلسفية من الزمن: أن هناك إمكانية لوجود اختلافات أخرى تحملها المواقف الفكرية والثقافية بأكملها، وهذا تبعاً لارتباط هذه التوجهات الفكرية والثقافية بعوامل مختلفة قد تكون عاطفية أو عقلية أو غير ذلك، وينطلق كليفورد غيرتز (Clifford Geertz) من فكرة: "إن الفكر الإنساني هو بطبيعته اجتماعي إلى الحد الأدنى: هو اجتماعي بأصوله، واجتماعي بوظائفه، اجتماعي بأشكاله، واجتماعي في تطبيقاته، في الأساس، إن التفكير هو نشاط علني عام، موطنه الطبيعي هو باحة المنزل والسوق وساحة البلدة"⁽²⁾، ينطلق من هذه الفكرة لتحليل السلوكيات الاجتماعية لسكان جزيرة بالي بإندونيسيا ليخلص في النهاية إلى استنتاج موقف ثقافي معين من الزمن: "إن تجهيل الأشخاص وتثبيت الزمن ليسا إلا وجهين للعملية الثقافية ذاتها: التقليل الرمزي في الحياة اليومية للشخص البالي، من أهمية النظر إلى الآخرين بصفاتهم مضاعفين أو خلائف أو أسلاف لمصلحة النظر إليهم على أنهم معاصرون"⁽³⁾، ويوضح غيرتز العمليتين

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 24.

⁽²⁾ تأويل الثقافات، ت: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 675.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 735.

السابقين أي تجهيل الأشخاص وتشتت الزمن فيقول: "وكما إن الأنظمة الزمنية للمجتمع
لتحديد الشخصية تقضي الأساس البيولوجي والنفس والتاريخي للنمط المتغير للمعاش والموت
التي تسببها الشخصية خلف ستارة كثيفة من الهويات الجاهزة والذوات المسجلة، وكذلك تعمل
الرواية، أو بالأحرى تطبيق الرواية، في كسر حدة الإحساس بالأيام المسجلة والسر
المشيرة التي تشير إليها تلك الأسس وذلك النمط يسحقها جرمان الزمن إلى جزئيات مقطعة
حاملة لا أبعاد لها. إن المعاصر البحث يحتاج إلى حاضرمطلق يعيش فيه، والحاضر المطلق لا
يمكن أن يسكن فيه إلا رجل معاصر"⁽¹⁾، ومما سبق فإنني أستنتج أن نمط الحياة الاجتماعية
في بالي يميل إلى تثبيت الزمن الحاضر وهو موقف يختلف عن المواقف العاطفية والعقلية من
الزمن.

وإذا كان هذا شأن ثقافة تقليدية، فإن الثقافة في القرن الثامن عشر خاصة في الغرب
قد عرفت موقفاً مختلفاً ضمن ما عرف بمفهوم الحداثة، يقول ديفيد هارفي (David
Harvey): "إذا كانت الحياة الحديثة فياضة حقاً...، بحس العابر وسريع الزوال والتشرد
والخائر، فإن نتائج عميقة ستلي ذلك، وأولى النتائج تلك، تخلي الحداثة حتى عن ماضيها
الحاضر، ناهيك عن أي نظام اجتماعي سابق للحداثة، فالانتقالية التي باتت تحكم الأشياء،
جعلت من الصعوبة بمكان الاحتفاظ بحس التاريخ ودعومته"⁽²⁾.

- وقد ظهر دعاة للحداثة في الوطن العربي والثقافة العربية، ومن بينهم (المناصرة)
وأدونيس الذي يقول: "ما الواقع الثقافي الراهن؟ إنه اختصاراً وتبسيطاً، صراع بين قوى

(1) كليغورد غيرتر، تأويل الثقافات، ت: محمد بشوي، ص 736.

(2) حالة ما بعد الحداثة، ت: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 29.

إيديولوجية، ويعني ذلك الثقافة العربية السائدة، على مستوى النظام والكتابة إنما هي الثقافة التقليدية، والأجهزة الإيديولوجية السائدة هي التي تحول التراث إلى قوة إيديولوجية. تخصص اعتباراً خاصاً بمرسوخ النظام وتحول موزة شيعة إمكانيات جديدة لثقافة جديدة⁽¹⁾، ويظهر هذا الكلام أن الثقافة العربية التي هي ثقافة محمد التراث وبنائهم، بشكل يضع عرقل موضوعية في وجه التعديد الثقافي والحدائق، وهذا ينظر ألفونس إلى الكتابة الشعرية بعدة أدة للتعدد الثقافي، "الكتابة الشعرية إناء، لا تصور الواقع وإنما تعكسه، أو تخدمه من أجل تحويله، تزيينه". فما تقوم به خصوصية العمل الشعري يسر في نوار مع ما تقوم خصوصية العمل السياسي، في نوار لا في شعيرة. وكذا أن الممارسة السياسية الثورية لا تنهض إلا كاتصال عن الممارسات غير الثورية، فإن ممارسة الكتابة الشعرية الجديدة لا تنهض إلا كاتصال عن الممارسة الكتابية التقليدية⁽²⁾.

2 - الموقف الجمالي

لقد عرفت الحدائق منذ القرن الثامن عشر موقفاً جمالياً من الزمن يتحدد من خلال لأشكال الجمالية أو مقاصدها، إذ إنه "في هذا" "الانطالي"، في هذا "طارب"، اللذين يميزان حقبة المعاصرة، حسب بوليفر، اتعن المظاهر التعددة، التي تضفي على الحدائق، موقفاً، فاسكاً متكرراً لا يتم تحديد الجمال فقط بتولده صوب الأبدية، وصوب الثابت، بل ينشئ في

⁽¹⁾ ألفونس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص55.
عزالدين المصايرة: معالم الشعريات، فصل: (الحدائق وما بعد الحدائق)، ط2، دار مجدلاوي، عتاد، 2007، صدرت الطبعة عن دار بروفهول، عتاد، 1992.

⁽²⁾ المرجع السابق، ص83.

أي لحظة من الواقع المتحرك في العالم الحاضر⁽¹⁾، فظهر لي من هذا، أن موقف الحدث هو موقف قطعية مع الأشكال الجمالية المبرونة في سبيل أشكال متكررة توافق روح العصر، كما هو الحال مع بودلير، حيث: "إذا كان حري اعتبار شارل بودلير (Charles Baudelaire)، في الغلب، كاتب تعريف الحدث الأول، ومهما في إبداعه الشعري الخاص، فإن هذا يعود إلى إحساسه الشديد بالقطائع تحديدًا: قطعية مع التوافقات الأكاديمية، مع الروحانية الكبيرة التجارية، مع السلطة الاقتصادية، والسياسة التي تبغي إخضاع النظام الجمالي كنظام القام⁽²⁾"، وفي هذا السياق يتقد أدولفين أولئك الذين يؤخذون على الشعر العربي المعاصر ظاهرة الغموض التي تبدو لهم في معانيه، يقول: "فالقول بالغموض إسقاطه: إنه وليد هذا الضياع، إنه ناتج عن غمض إدراك الفرق بين طريقة التعبير القديمة، والطريقة الحديثة، وعن عدم إدراك معنى الزمنية الشعرية، وعن الحكم على اللحظة الحاضرة. بلحظة تعود إلى حوالي عشرين قرنًا، وهو ناتج كذلك عن تغير النظر والوعي في حركية التحول⁽³⁾"، وهذا الموقف الجمالي الصارم من الزمن الذي يرضي للماضي لضياع الحاضر والمستقبل والذي عرفته الحداثة، قد عرف بعض التراجع في صرامته مع عصر بعد الحداثة، حيث: "يتوخى عصر ما بعد الحداثة وما بعده لطبيعة أن يضع كلمة الختام لعصر الحداثة، ولطوبى ذات قمامة إعجازية، العصر هو عصر فردانية وتأكيد حرية تدع لكل واحد متعة الحكم والتقييم كيفما يشاء، تتخطى في ذلك عن

أولك جيميل، ما الجمالية؟، ت: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 200، ص 310.

لمرجع نفسه، الصفحة نفسها

من الشعر، ص 16.

لتغير والقواعد التي وضعها الفن الحديث. وتسمح أكثر نظرية لأشكال الماضي وأسلوبه⁽¹⁾. وقد كان مفهوم ما بعد الحداثة هذا دافعا، كما كان للحداثة من قبل دافعا. وهؤلاء اسمون أنفسهم إناء ما بعد حداثين، على الرغم من الطابع الشفر لهذا الاشتقاق، لا يحب تشاير مور هذا النقطة وهو المعماري الذي بنى "ساحة إيطاليا" في نيو أورليانز - أحد الأمثلة الأكثر سطوعاً عن ما بعد الحداثة. وإن يعتمد ذلك يعود فقط إلى أن الفن واللحظة والزينة الداخلية استولت عليه⁽²⁾، ومما سبق يتضح لي أن كلمة من مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة قد الربط في جانبها الجمالي بموقف من التراث ومن الماضي بمرافق من رفقة وإقامة القطعية بعد إلى ثقلة بحسب مقتضيات العصر.

يتحور الموقف الجمالي السابق من الزمن حول الممارسات الجمالية والفنية في علاقاتها مع التوروث ومع الحاضر، غير أنه تبدى حتى في جوهر وطبيعة التجربة الجمالية ومقاصدها موقف من الزمن آخر يميزها حيث يقول ديفيد هارفي: "أنا النظريات الجمالية والذاتية، من جهة ثانية فهي نشأ القواعد التي تسمح للحقائق الأبدية والثابتة بأن تتحقق وسط كل الاضطراب والتغير، وما يحاول المعماري فعله، في حالة من الأوضح، هو محاولة تقرير قيم معينة من خلال بناء شكل مكاني، ولا يفعل الرسامون والنحاتون، والشعراء والكتاب من كل الأنواع أقل من ذلك، بل إن ما تفعله الكلمة المكتوبة هو تجريد الصفات من تيار الحركة لتحرك وتثبيتها في شكل مكاني"⁽³⁾، وفي هذا السياق ذاته: "حاول جوزيف فونك في (ترانسه) "الشكل القضائي في الأدب الحديث" البرهنة بأن الصور والتركيبات

(1) مارك جيمينز، ما الجمالية؟، ت: شيريل داغر، ص 418.

(2) المرجع نفسه، ص 419.

(3) حنة ما بعد الحداثة، ت: محمد شيا، ص 244.

الكلمية "مثلاً" لا تتوقف في معانيها على العلائق الزمنية بل بالأحرى على الارتداد والتعبر
الآلي⁽¹⁾، ولعل هذا ذاته ما عبر عنه موريس بلانشو بقوله: "الكتابة هي الاستسلام لمتى
غياب الزمن"⁽²⁾، واستتبع مما سبق أن التجربة الجمالية في جوهرها هي تجربة لا زمنية، ومعنى
آخر هي تجربة مكانية في طبيعتها ومقاصدها ترفض الزمن وتخلص منه.

5- الزمن في الشعر العربي:

أ- في الشعر الجاهلي:

عرف الشاعر العربي الجاهلي تجربة الزمن، وعانها بشكل عبر عنه في شعره، يقول
زهير بن أبي سلمى في معلقته⁽³⁾:

| | |
|-------------------------------|---------------------------|
| سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش | ثمابن حولاً لا أبالك يسأم |
| أعلم ما في اليوم والامس قبله | ولكنني عن علم ما في غد عم |
| رأيت المنايا عبط عشواء من نصب | تمته ومن تخطى يعمر فيهم |

أرى في هذه الأبيات نجل خبرة الشاعر بالزمن عبر حياة طويلة من تجشم المسؤوليات
والوعي بها، غير إن هذه الخبرة الماضية تقف عاجزة عن الإحاطة بالغد، وتعني تمام الوعي أنه
خارج عن سيطرتها وأنه يحمل بين طياته المصير المحتوم متمثلاً في الموت، ولهذا أرى أن أدونيس
قد لا يجانب الصواب حين يقول: "والزمن عدو الشاعر الجاهلي بصفة عامة، وعدو العاشق

⁽¹⁾ جوزيف أ. كيسنز، شعيرة الفضاء الروائي، ت: حسن حمامة، أفريقيا الشرف، الدار البيضاء
المغرب، د. ط.، 2003، ص 27.

⁽²⁾ Maurice Blanchot, l'espace Littéraire, Gallimard, 1955, p22.

⁽³⁾ الزواني، شرح المعلقات السبع، ص 65.

بخاصة، ليس عند العشاق زمن الملحن الذي يتعارف عليه الناس. ومنهم من يخطئ فهمهم
ولقائهم فحسب. لا يجري زمنهم متواصلاً كالماء، بل يتعرجاً قافراً كالتفرعات⁽¹⁾، كما أنه قد
لا يجانب الصواب حين يحلل الوضع الوجودي للشاعر الجاهلي ويرى أنه: "من هذا الوضع
الوجودي، انشقى ما يمكن تسميته بحس الدهر، وأعني بالدهر القوة الخارقة التي لا تفكر
مقاومتها: تأخذ كل شيء، أمام هذه القوة يحس الشاعر الجاهلي أنه عاجز ولا حيلة له⁽²⁾".

ب- في الشعر العربي العباسي:

لقد اختلفت الحياة العربية خلال العهد العباسي عن الحياة الجاهلية، حيث تعددت
مظاهر الحياة في المجتمع بين غنى وفقير وترف وبؤس وبين علم وجهل ورياسة ودناءة، ونتيجة
لهذا اختلفت نظرة الشعراء إلى الزمن، حيث يقول أحمد أمين: "فالتصويري الخليل يمثل الترف
والنعيم والعيش الرغد، ينعم بالقصر الفخم والحديقة الغناء، ويتغنى بحمال الأزهار وجمال
الطبيعة... يقابله الشاعر ابن نكث الذي يصور البؤس والفقر ويعبث الإقْدال"⁽³⁾، وقد كان
المتنبي من الشعراء الذين ضاقوا ذرعاً بالزمن، ولهذا فإنه: "إذا كان المتنبي قد حاكى الزمن
بوصفه عدواً عاماً مشتركاً لكل الناس، فقد وقف ضد الزمن الخاص به أيضاً الذي كان حاداً
دون تحقيق آماله، ومن هناك كان صراع المتنبي مع الزمن مرّاً وقوياً ومستمرّاً"⁽⁴⁾، ولما يقول

(1) مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص25.

(3) أحمد أمين، ظهير الإسلام، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص111.

(4) نوزاد شكر الميراني، صورة العدو في شعر المتنبي، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

(المتني في الزمن) هذه الأبيات⁽¹⁾
 صبح الناس قبلنا ذا الزمانا
 وتولسوا بفصحة كلهم منا
 ربما تحسن الصنيع لبال

وعناهم من شأنه ما عانا
 به وإن سر بعضهم أحيانا
 به ولكن تكسر الإحسانا

ويقول صالح زامل: "واضح إحسان بالزمان بإجتهه (المتني) عندما يجد نفسه تنسي إلى غير الزمان الكاتبة فيه مغربة"⁽²⁾
 ج. في الشعر العربي المعاصر:

تقول (نارك الملائكة) وهي من رواد الشعر الحر من قضيدها الأفعوان⁽³⁾:

من قيود التفكير... لن أنشد الانفلات

من قيودي، وأي انفلات

وعدوي المخيف

فوق روح نريد الربيع

ووزاء الضباب الشقيف

ذلك الأفعوان القطيع

ذلك الغول أي الغتاق

من خلال يديه على جيهي الباردة

⁽¹⁾ عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتني، ج 2، ص 1236.

⁽²⁾ تحول المثال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 229.

⁽³⁾ الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، دار العودة، بيروت، لبنان، د. ط، 2008، ص 55.

أين أنجو وأهذابه الحاقدة

في طريقي نصب غدا ميلاً لا يطاق؟

بجانب هذا الأفعوان العاصف الذات الشاعرة بشكل بعض عليها الحاضر بقل
حضوره الخفيف، لدرجة أنه يقتل فيها إرادة الغد أي المستقبل. يقول إحسان عباس "ومن ثم
تختلف نازك في موقفها إزاء الزمن من تحليل حاوي والسياب، فهي ترى الزمن قوة حادة
مطاردة...، وليس الأفعوان أو السمكة أو السحابة رموزاً تصير مرحلة زمنية كمنحدر أو
الحاضر، وإنما هي رموز لقوة متميزة... يقوم بينها وبين الوجود الإنساني صراع مستمر، وتكون
الغلبة لها في كل حولة، وما الإنسان بالنسبة لها إلا شيء ضعيف جداً".

رابعاً: مفهوم الزمكان

1- مصطلح الزمكان (Espace-temps):

بعد مصطلح الزمكان مصطلحاً متخوفاً من كلمتين زمان ومكان، حيث بدأ
"النحت" يعني ابتداء كلمة مركبة حروفها من كلمتين أو أكثر، تنتزع من حروفها دلالة غير
معنى هو مزيج من دلالات الكلمات المنتزعة منها (النحوت منها)⁽¹⁾، وفي حوار نحت في
اللغة العربية يوضح (يوسف وغليسي): "وإذا كان من المسلمات أن العربية لغة اشتقاقية ليس
من طبيعتها (النحت) الذي هو أصل من أصول اللغات الهندو أوروبية ذات الطبيعة
الإلصاقية، فإن للعلامة أحمد بن فارس نظرية لغوية (عظيمة) تعتمد هذه المسلمة، وتقلب
بعض تقاليدنا اللغوية رأساً على عقب... وقد ذاق غن هذا الرأي (الشاذ) قلة من المعرفين

(1) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 2001، ص 79.

(2) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ص 91.

والجول 1993
 لعبة سلمية لا
 حاولت لغة
 معنى مكان
 المفهوم مع
 مصطلح الزم
 آلة الترجمة
 لتقديم هار
 2- الزمن
 ارتباط
 من المق
 الوجود
 يعني

المحدثين⁽¹⁾ كما يوضح (وغيره) ذاته بشأن مصطلح الزمكان يقول: "مصطلح (الزمكان) من تشيخ المصطلحات المسجولة المؤلفة، الدال على ما يوجد في الزمان والمكان معاً، والتقابل بين القول الفرنسيين (Espace-temps) أو قول الإنجليز (Spatiotemporal). وقد جعل عبد الملك مونتاني من عنواناً لأحد فصول كتابه (تحليل الخطاب السردي)، كما يكون مثيراً تركيزاً بين عنصرَي الزمان والمكان وحتى ينبغي له دراستهما متداخلتين⁽²⁾، وأنني أرى أن شيوخ مصطلح الزمكان وتوفيق في الاستعمال العربي كما هو عن ذلك (وغيره)، يدل على أن الدافعة العربية لا تخفى، بل وتطفئ على الرغم مما سبق وروده بشأن تردد اللغويين العرب في إحادة آلة البحث في العربية، وهذا فإني أتى مصطلحات أخرى قد تكون متقاربة أو غير متقاربة معه، ومن هؤلاء مونتاني "دليل النافذ الأدبي" اللذين تبينا مصطلح "الزمكانية" كظن للمصطلح العربي "Chronotope" الذي هو: "أحد أهم مفاهيم ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) المتعبدة، وتعني حرفياً "الزمان المكان" لأنها مركبة على التوالي من لفترتين معاً، وهو مصطلح مقتبس من علم الأحياء النباتي حيث يصف "الشكل" الذي يجمع معاً الزمان والمكان⁽³⁾، وألاحظ هنا أن مصطلح الزمكانية هو بدوره مصطلح مسحوت، شأنه شأن الزمكان الذي تبنته بمعنى الغيد أيضاً كظن للمصطلح العربي ذاته أي "Chronotope" بالحوارة مع مصطلح آخر مغرب هو "الكرونوتوب"، وذلك في مقالة بعنوان "أصوات على الكرونوتوب" ونسق الدلالي في نظرية باختين للرواية، والمؤرخ يتلخس

⁽¹⁾ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 478

⁽³⁾ أصبحت الرواية وسعد البارعي، دليل النافذ الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2007، ص 178

(أبول) 1995⁽¹⁾، وغير مفهوم التعريب بقوله وعليسى: "ويبرز هذا المفهوم ضمن ظاهرة لغوية عالمية لا شكك تسلّم منها لغة من اللغات، تسمى الافتراض (emptiness).... وإذا حاولت لغة ما أن تقلّد ذلك المفهوم الوافد بمعناها المحلي، ربما أضاعت جانباً معيّناً من المعنى، فكان لزاماً عليها أن تحافظ على المعنى باقتراض الحروف الأجنبية المعبرة عن ذلك المفهوم، مع شيء من التحوير الصوتي الذي تقتضيه اللغة المقلّدة إليها"⁽²⁾، غير أن تقلّد مصطلح الزمكائ إلى العربية لم يتم بالنحت والتعريب فقط، فقد نقله محمد رشيد باستعمال آلية الترجمة من خلال مصطلح: "الزمان - المكان" في ترجمته لكتاب "حالة ما بعد الحداثة" لديفيد هارفي⁽³⁾، ولا تقتضي الإشارة إلى استعمال محمد مفتاح لمصطلح "الفضاء-الزمان"⁽⁴⁾.

2- الزمكائ بين الفلسفة والنقد:

أود هنا أن أشير إلى العلة الوثيقة بين مفهومي الزمان والمكان، التي تظهر من خلال ارتباط مثل أحدهما بمثل الآخر بشكل قد يجعل من الصعوبة بمكان التفكير في استقلالية أي من المفهومين عن الآخر، يقول ديفيد هارفي: "يمثل المكان والزمان مقولتين أساسيتين في الوجود البشري"⁽⁵⁾، ويوضح أحمد يوسف (مصطلح المقولة) بقوله: "إن مصطلح المقولة يعني محضاً البيان أو التأكيد في اللغة الإغريقية، ويعود هذا المصطلح إلّ فابيشكا الذي

⁽¹⁾ في مدعيه النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص63.

⁽²⁾ إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص87.

⁽³⁾ انظر الفصل السادس عشر والسابع عشر من الكتاب المذكور.

⁽⁴⁾ انظر ديانة النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

ص39.

⁽⁵⁾ حالة ما بعد الحداثة: ت: محمد شيا، ص239.

تحدث عن مقولات الجوهر والكيف والفعل، ثم جاء بعده أرسطو وطورها إلى المقولات
 العشر الشهيرة في المنطق حيث عدت بأنها الأحوال أو المقولات الرئيسة للوجود⁽¹⁾، ومن
 هذا أفهم استحالة الفكر البشري في الوجود خارج إطار الزمان والمكان معاً، وربما كان هذا
 قريباً مما قاله إيمانويل كانط⁽²⁾، أما أن الزمان والمكان هما صورتان للمحدث الحسي، وبالتالي
 شرطان لوجود الأشياء كظواهر⁽³⁾، ويبدو لي من هذا أن إدراك الظواهر المختلفة المحسوسة
 منها وهو المحسوسة لا يمكن أن يتم خارج المكان كما لا يمكن أن يتم خارج الزمان، أي أن
 المكان والزمان كلاهما إطار ضروري لكل من إدراكاتنا وفكرنا، فكيف لا ننتم إلا بهما.
 ويعبر غامسون باشلار بشكل أوضح عن الصلة والالتحام بين الزمن والمكان: "في
 بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو نتاج
 تيمات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي،
 حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن. إن المكان في مقصوداته المغلقة
 التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً، هذه هي وظيفة المكان"⁽⁴⁾، واستنتج من هذا أن
 الإنسان عبر ذاكرته يتمكن من ملاحقة صور المكان التي ترتبط بأزمته بعينها، وقد تم هذه
 للملاحقة للدافع عاطفي نفسي كما يوضح باشلار ذاته: "إن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية،
 والأماكن التي عايننا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها، وتآلفنا مع الوحدة فيها

(1) أحمد يوسف، القراءة النقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف،
 الجزائر العاصمة، ط1، 2007، ص111.

(2) (مجموعة من المؤلفين)، الحدائق الفلسفية، ت: محمد سيلا وعبد السلام بن عبد العالي، ص287.

(3) جماليات المكان، ت: غالب هلسا، ص39.

تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك⁽¹⁾، وهذا الارتباط بين مراحل زمنية معينة وأماكن معينة بدورها، يظهر من خلال الحدائق التي أنظر إليها هنا من خلال زمنيها أو بعده الزمني: "كذلك، فإن حركة الحدائق بعد عام 1848 كانت كمن يبدو، وإلى حد كبير ظاهرة مدنيّة... كانت حركة الحدائق "من المدن"، ووجدت موطئها بشكل واضح في المدن⁽²⁾، وأبعد عن هذه الفكرة بعبارة أخرى، إن زمن الحدائق ارتبط بالمدينة كمكان للحدائق، والمثالان السابقان يؤكدان اللحمة الزمكانية سواء أكان الأمر يتعلق بالفرد أم كان يتعلق بالجماعة وبالتالي بالنظرة الموضوعية.

ولعل غاستون باشلار قد عبر عن هذا الارتباط بقوله: "وإذا عرفنا الجمع بين السمات المكانية والبساتين الزمانية لظاهرة معينة، نصل، بوساطة مادية، إلى تأطير الظواهر الزمانية في إطار معين"⁽³⁾، موضحاً بشكل أكبر: "إننا نجس الإيقاع في صناديق الأنعام. وعندما نرى إيقاعاً محفوظاً في هوائي هائف، لا ميلكي، (إذاعة أو تلفزيون لا يمكننا أن نتصعد من الفكر صورة فعل متبادل بين المقدسة والزمان، عندئذ يكون من مصلحتنا ومن المفيد لنا أن نتناول الأشياء بوصفها نتائج حقيقة لموجات ثابتة في محطات، وتكون المراحل وظائف زمانية - مكانية إنما الوجه الزمني للأشياء المادية"⁽⁴⁾، ونجد الصلات بين الزمان والمكان اهتماماً أيضاً في علم الاجتماع: "وتصوغ معظم المناهج حالياً الزمان والمكان على أنها

(1) المرجع نفسه، ص 40.

(2) ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحدائق، ت: محمد شيا، ص 44.

(3) غاستون باشلار، جدلية الزمن، ت: خليل أحمد خليل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 4، 2010، ص 82.

(4) المرجع نفسه، ص 83.

جاءت في مظهرين من بعضهما وأبي الزمان / المكان). ويهتم المكانية والوقائعية من الزمان
فالتساؤل على العلمية الاجتماعية بطريقة مشابهة لما يقوم بنظم ونوعية العلاقات الاجتماعية
من زمان الزمان والمكان^{١٦١}، كما تعد هذه الصلات الزمكانية أصولاً في علم الفيزياء^{١٦٢}
شأنه أن يأتى في نسبة المصطلح قد ربط سبيلة العلاقة الزمانية للمكانية وفي نظرية أينشتاين
نسبة) بالقد الأدي. خاصة أن النظرية النسبية تقول إن الفصل بين الفعل والزمن أمر غير
لأن الزمن هو البعد الرابع للمكان^{١٦٣}.

ارتبط مفهوم الزمكان لدى الناقد الروسي ميخائيل باختين برؤية ثقافية شمولية من
خلال قيامها على أساس هذا المفهوم أي الزمكان. "والفردة المركزية نفسها تؤكد هذا الوصل
الذي يحاول باختين تأكيد أهميته في الرواية، حيث يرى أن أشكال الزمكانية في صورة
المختلفة تبعاً للزمن في المكان وتعدد المكان في الزمن... وقد عالج باختين هذا المفهوم في
مقاله "أشكال الزمن وأشكال الزمكانية في الرواية: ملاحظات نحو شعيرة تاريخية"^{١٦٤}، وحقق
الزمن والمكان مجرد سمات نصية وحسب، بل يعملان كوحدة ذهنية تؤسس مهام عمليات
القراءة والكتابة، ومن شأن هذا الترابط التام بينهما لوحيد أشقات العناصر الزمانية والمكانية في
النص^{١٦٥}، ومن هنا يدع إلى أن ارتباط هذه الوحدة الذهنية الزمكانية بمستويات الكتابة
والقراءة في أن واحد يفترض نوعاً من التوافق أو الاتفاق النسبي بخصوص زمكان معين. كما
أن الحلق المختلفة والتمتعات المتباينة لنفس إلى أشكال زمكانية مختلفة خارج النص وداعله،

^{١٦١} جون سكوت، علم الاجتماع الثقافي الأساسية، ت: محمد عثمان، ص 241.

^{١٦٢} ليو تولستوي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 170.

^{١٦٣} المرجع نفسه، ص 171.

^{١٦٤} المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

سواء من المنظور الفيزي أو السوسيولوجي الاجتماعي¹⁷¹، ومن خلال دراسته للرواية العربية
 يمكن تلمس ثلاثة أشكال ممكنة لربط الرواية بالواقع: رواية معاصرة البنية، أما الثانية فهي
 ممكنة رواية معاصرة البنية السوسية، وأخيراً، إمكانية السوسية الثقافية والتاريخية¹⁷²، حيث
 تعود هذه الأشكال للمكانية فيما يبدو في كتابته لروح العصر، حيث إننا نجد الفكر
 المعاصر يجمع في الزمان والفضاء العام ومادية النص للتحقق في زمانه وهذا الجمع أو التفاعل
 هو العنصر الأساسي في مفهوم المكانية التاريخية¹⁷³.

ونشير إلى أن التطبيق يأتين من ريادة النظرية عن الممكن على منتج وثقافة
 حيث يقول: "إن دراسة ما حدث للفكر الروائي عند رابليه (1804 - 1851) هي مثال على
 ما قدمه في مجال الممارسة التحليلية عن مفهومه النظري لعلاقة المكان بالزمان أو الفكر بالواقع
 من حيث تفاعل هذه العلاقة في نسل تعريفي - ثقافي دال"¹⁷⁴، إذ يرى الباحث إننا نجد
 الفكر الروائي عند رابليه، كل الصلات المتكافئة، وكل التحويلات المعانية بين الأشياء والأفكار،
 أو بين الموجودات وغيرها الشفهية، ونشير هنا إلى غير متوقعة وصلات غير متوقعة¹⁷⁵
 ومن هنا يرى أن الرواية عند رابليه كانت تخرج عن الطائفة والنظم بحسب الممكن الذي كان
 يعيش ضمن المجتمع لما يوحى بسمات ومكانية معاصرة لواقعته للعيش.

¹⁷¹ محمد الرويلي وسعد الهزاع، دليل الناقد الأدبي، ص 172.

¹⁷² المرجع نفسه، ص 173.

¹⁷³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹⁷⁴ في مقدمته النقد وحركة الثقافة العربية، ص 62.

¹⁷⁵ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- الزمكان في النقد العربي

تعرضت بعض الدراسات النقدية العربية لمفهوم الزمكان، وقارنته من منظورين
معددة صحت دراسات موضوعها هو موضوع آخر غير الزمكان، ومنها قول سيزا قاسم لدى
حديثها عن الطلل في الشعر الجاهلي: "والطلل علامة سيميوطيقية، أي أنه شيء مادي يشير
إلى حقائق غير مادية، وإذا كان الطلل هو في واقع الأمر مكان، فإنه في نفس الوقت يشير إلى
الزمان لأنه مكان قد وقع عليه فعل الزمان فأهدمه، ولذلك يمكن القول إن الطلل علامة
زمكانية Chronotope في المصطلح البختيني، بل قد يكون النمط الأمثل للعلامة
الزمكانية"⁽¹⁾، وإني أرى هنا أن رؤية الزمكان هي رؤية إلى المكان في تحولاته التي تقع على
خط الزمن، وعبر بعيد عن هذه الرؤية إلى الزمكان، يقول أدونيس عند تحليله للمكان في
الشعر الجاهلي: "ومكان الشاعر الجاهلي، لرجعه ورملة، نوع من المكان - الزمان: ينحني،
يتدخل، يتقل، يحمر ويضيع، إنه المكان - المتاهة من هنا هاجس الشاعر الجاهلي ليحفل من
للمكان ملهاً، ومن هنا حسره حين يرى إلى الأشياء تتهدم وتغيب، فالمكان لغة ثانية حفية
في تضاديف القصيدة الجاهلية"⁽²⁾، ومع أدونيس أيضاً تظهر الرؤية إلى الزمكان هنا رؤية إلى
المكان في تحولاته وحركته الطبيعية، وآثر هذه الحركة والتحوليات في الشعر الجاهلي.

ولكن حبيب موسى رأى الزمكانية بمنظور مختلف، حيث كتب تحت عنوان "المكان
الزمان..."، بإضافة اسم المكان إلى الزمان، مشيراً إلى زمكانية مرتبطة بثورة التحرير الجزائرية
لمباركة: "لقد كان توفيق ميقات الانطلاقة، وكانت الجبال مكاتها. وقد اقتون توفيق في

⁽¹⁾ سيزا قاسم، القارئ والنص، ص 53.

⁽²⁾ مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، د. ط. 2009، ص 11.

للجمال الشعري بالجمال، حتى تدخلت الدلالة الزمانية والمكانية في تداع واحد. فإذا ذكر الأول تبادر الثاني إلى الذهن، وإذا ذكر الثاني فبرز الأول إلى الذهن وعلى هذا النحو تحدد المكان زمنياً في الذاكرة الجمعية، إلى أن تحوّل ترابطات أخرى يكون آخر تلاهماً وثانياً في الجدل الذي تعاصره⁽¹⁾، ويوضح مونس مفهوم المكان الزماني في موضع آخر متطابقاً من مفهوم المكان: "والمكان الذي تفصله الساعة غير ذلك، وإن حمل من نعوت المكان القديم نعت الدار والبيت، إنه مكان زماني، وفق الخشبية التاريخية المعهودة"⁽²⁾، ومن هذا التوضيح يبدو لي أن رؤيته الزمكانية تتحدد في ارتباط المكان المعين بالفترة الزمنية المعينة كما هي في التاريخ، وهذا يعني أنها رؤية زمكانية تختلف عن نظيراتها السابقة لدى أدونيس وسيرا قنسم، ويوحى لي هذا الاختلاف أن الزمكانية مفهوم قد يكون واسعاً ثرياً وهذا لتعدد العلاقات بين المكان والزمان التي تمكنتنا من إدراكها بطرق مختلفة. كما تسمح في الآن ذاته بإدراك إمكانات متعددة بتعدد العلاقات الزمكانية.

وقد لجأ (قادة عقاق) إلى استعمال مصطلح "الزمكانة" التي رأها متجسدة في نصوص من الشعر العربي المعاصر، إذ يوضح مفهومه عنها قائلاً: "ولكن الخطاب الشعري المعاصر، يواجهنا بنوع آخر من استعارة المدلولات المكانية للزمن. ويعد جديد من أبعاد الاستعمال المكاني له، أي للزمن"⁽³⁾، ويربط هذه الظاهرة النصية الشعرية بفهم معين للزمن: "فحدثة هذا الشعر تنبني على مفهوم الزمن المتقدم دوماً، الذي لا يتراجع أبداً... باعتبار دأخلية منشبكة بالذات...، ملتحماً بالمكان، لا يتحقق إلا به...، إنه نوع من الزمكانة، التي

(1) فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 83.

(2) المرجع نفسه، ص 105.

(3) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 321.

٦ هي تمكان حاضر (ولا هي زمن حاضر) بل كليهما ، أو هو حسب تعبير أينشتاين (١) *Espace- Temps* (٢) ، ورأى أن هذه الرؤية الزمكانية في ارتباطها بالاستعمال الشعري العربي، هي رؤية أخرى تختلف عن السابقة، وتحاول أن تعطي أمثلة عن هذه الرمزية شعر صلاح عبدالصبور: "بين الصور المكاني للزمن، من أجل إثبات جموده وثقله وسوءه، ينشئ فيه كتور من شعرائنا المعاصرين إن لم نقل جلهم، فنحن مثله بخده عن صلاح عبدالصبور بموضع في أشكال لا تكاد تخرج عما سبق ذكره، مثل: زماننا الضمير (٣) ...".
 لا طعم (٤)، ويظهر لي أن الاستعمال المكاني للزمن هذا يتمثل في ظاهرة بلاغية من الاستعارة، حيث يكون المكان المستعار منه والزمان هو المستعار له.

(١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٢٥٧

(٣) المرجع نفسه، ص ٢١٣

(٤) لفظة عناق، دلالة المديحة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص ٣٢٩

الفصل الثاني:

الزمكان عند بدر شاكر السياب

أولاً: زمكان التجربة

ثانياً: زمكان الذكرى

ثالثاً: الزمكان التاريخي

رابعاً: الزمكان الديني

خامساً: الزمكان الأسطوري

أولاً: إمكان التجربة

1. إمكان الحنين

على عنوان قصيدة "النهر والموت"⁽¹⁾ لغير شاكِر السياب مفارقة من وجهة نظر معينة، حيث إنه إذا كان "أبي" للمفارقة أمام مستويين من التعبير يعمل كل منهما بطريقة تختلف عن الأخرى، ومن خلال أداء المستويين يقوم النوار وتولد دلالة والدلالة المضادة أو الشاذة لما ما يشه حركة متراجحة حفية⁽²⁾، حيث إن المفردتين "النهر" و"الموت" دلالات تختلف مستوياتها إلى حد التناقض، وإذا كان النهر زمكاناً طبعياً يتشكل في مستوى المكان من شكله وسوقه الجغرافي ويختواه الثاني، كما يتشكل في مستوى الزمان من حركة الماء فيه التي تجري رسياً، وهو مرتبط في دلالاته بمظاهر الحسب والنماء والحياة التي تناقض دلالة الموت، التي هي انعدام الحياة، وإذا كانت هذ للمفارقة تتحدد خاصة بوساطة معنى الوصل في حرف العطف "و" الذي يلبك هنا الوصل بين متناقضين، فإن دلالة حرف العطف هنا تنكسي نوعاً من التوتر الناتج عن الجمع بين المتناقضين، الذي يجعل العنوان قلقاً، وهذا القلق قد يوحى بالتحول عبر سطور القصيدة إلى استقرار، كما قد يوحى بالانقحار أكثر وأكثر عبر كلماتها، يكرر الشاعر اسم النهر بوب مرتين متبوعاً بنقاط ثلاث⁽³⁾، وأفسر ورود كلمة (بوب) للمرة الأولى، بورودها على حاطر الشاعر بشكل ربما هو مفاجيء ونكاد نغيب بعده، لمز إن الشاعر لا يتركها تغيب محاذراً القبط على هذا الحاطر وتبته في ذهنه بتكرار الكلمة، ثم

⁽¹⁾ البدر شاكِر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط. 2005، المجلد 2، ص 103.

⁽²⁾ علي قاسم الزبيدي، دراسة النص الشعري الحديث، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط 1، 2009.

ص 306.

⁽³⁾ البدر شاكِر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 103.

تحويلها إلى مشهد في بسط^(١) (أجراس برج ضائع في قنطرة البحر). حيث يتم المشهد
 المشهد الواقعي، عبر الذات، وموقفها، واستعداداتها - ومن خلال الوسيط الفني - إلى
 مشهد جديد، لا يعترف بمرئيات الزمن، وجزيرة المكان الخارجيين، إذ يغدو للمشاهد العنصري
 بعداً عنه بعد التحويل - زمنه ومكانه الخاصين^(٢)، وإذا كان: "المشهد الفني، قد يقوم على
 الصورة الواحدة فيكون مشهداً بسيطاً، وقد يتألف من صور عدة، فيكون مشهداً مركباً^(٣)
 لأنه: "يعود الاهتمام بالصورة الأدبية اليوم إلى كون اللغة العامية والفنية والعلمية، لا تستغنى
 عنها في تحريك دلالاتها الخاصة...، فالقائل الذي يقول تعبيراً عن حمل مفاصله أنه "صدر
 وأنه "لا يسور قورناً حسناً" يحيل من خلال الصورة تلك إلى المنظومة الفكرية التي تكشف
 رؤيته العامة^(٤).

وهكذا يعم السياب هذه الصورة الشعرية التي تمثل هذا المشهد الفني البسيط.
 عما نشه كلمة (بويب) في خاطره، إنما هناك رنات متتابعة مخنوقة تصدر عن أجراس برج
 رايض في أعماق البحر، فهي على بعد مصدرها الموهل في البعد، لا تكف عن طرق خاطر
 الشاعر الذي ينصت إليها وهي تكرر: بويب... بويب.

يردف السياب ذاك المشهد البسيط بمشهد آخر مركب^(٥):

"الماء في الجوار، والغروب في الشجر

^(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

^(٢) حبيب موسى، شعرة المشهد في الإيقاع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط.

د. ط. ص 3.

المرجع السابق، ص 76.

حبيب موسى، شعرة المشهد في الإيقاع الأدبي، ص 77.

د. ط. ص 103.

وتتضح الحرارة أجراماً من المطر

بلورها يلدوب في آتني

"نوب... يا نوب!"

يصير الشاعر نوب كما هو في خاطره، مباحه في الحرارة التي تحملها النسوة، تعيط به
الامتداد ساعة الغروب، وقطرات مائه تتضحها الحرارة، وهذه الصور لا تقتأ تعود بالشاعر في
حالة وحدانية قوية بصاحبها الحنين إلى نوب، وهي من فرط فوقها تدفق في دم الشاعر
تسكير روحه وتنازعه حوارجه، وهذا الحنين القوي يقود الشاعر إلى التماهي مع نوب عبر
أربع مراحل متدرجة يتزايد معها هذا التماهي، وكل مرحلة منها تصور مشهداً خامساً بما في
المرحلة الأولى يقول السياب^(١)

أود لو عدوت في الظلام.

وفي الثانية^(٢):

أود لو أطل من أسرة التلال.

وفي الثالثة^(٣):

أود لو أخوض فيك، أتبع القمر..

وفي الرابعة^(٤):

أود لو غرقت فيك، ألقط المحار.

^(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

^(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

^(٣) المصدر نفسه، ص 104.

^(٤) نادر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 104.

ففي البدء يود الشاعر لو يعود في الظلام نحو بوب، وفي المرحلة الثانية هو يطرأ
من فوق التل، وفي الثالثة هو يخوض فيه، وفي الرابعة هو يغرق فيه، حيث يتزايد هذا الصبر
مع تزايد علاقة القرب للكاتب، والدافع لهذا التماهي هو الحنين الذي كثر شيئاً فشيئاً
عشرين سنة، حتى سيطر على ذات الشاعر إلى درجة صار يلتصق معها التماهي مع دور
بالعرق إلى حد الموت⁽¹⁾.

وأغندي فيك مع الجزر إلى البحرا
فالموت عالم غريب يفتن الصغار،
وبابه الخفي كان فيك، يا بوب...

وهنا تتضح دلالة عنوان القصيدة، حيث إن بوب النهر يمثل لدى الشاعر متداً
يحيل على موضوع الموت، من خلال مؤول التماهي التي تعتصر روح السياب الرحلة فيه مع
بوب، "فالعلامة هي ماثول (representant) يحيل على موضوع (objet) عمر ملأ
(interpretant)، وهذه الحركة (سلسلة الإحالات) هي ما يشكل في نظرية بورس ما يفسر
عليه السيموز، أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها"⁽²⁾.

وإلى هنا وبعد أربعة وثلاثين سطرًا ينتهي المقطع الأول من القصيدة، المفصول بحرف
عن للمقطع الثاني والأخير المكون من سبعة عشر سطرًا.

في للمقطع الثاني يشير السياب إلى مرحلة زمنية آنية، يعيشها بعد عشرين سنة تفصله

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2003، ص91.

عن أيام بويب وذكره⁽¹⁾

بويب... يا بويب،

عشرون قد مضت، كالدهور كل عام،

واليوم حين يطبق الظلام

ويتكلم في هذه المرحلة الزمنية الحاضرة عن حزن البحر يشده إلى الموت⁽²⁾،

فيدلهم في دمي حنين

إلى رصاصة يشق ثلجها الزوام

أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام.

وإذا كان الحنين في المقطع الأول يشده إلى الموت عبر بوابة بويب، فإنه في هذا المقطع يشده إلى الموت عبر بوابة النضال والتضحية والتضامن مع غيرة من أبناء وطنه⁽³⁾. لأجل العيب مع البشر، فالشاعر في هذه القصيدة مسكون بما جس الموت، فتراه يلتصق بالمرات هذه المواجه من خلال آليات للدفاع عن النفس وهي: "تلك الأحداث النفسية التي تقوم بها النفس رداً على الأحوال الاجتماعية والطبيعية التي تعوق الإشباع الكلي لحاجة مما، فتعكس في أقوال الفرد العادي وأفعاله، وفي أشعار الأديب وقصصه ومسرحياته"⁽⁴⁾، حيث إنه ربما لجأ الشاعر لا شعورياً في المقطع الثاني إلى إحدى هذه الآليات وهي: "العدوان.

⁽¹⁾ بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 105.

⁽²⁾ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁽³⁾ بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 105.

⁽⁴⁾ خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، غطاية، الجزائر.

ط 1، 2008، ص 80.

aggression هو الفعل الذي يتضمن العنف الذاتي... كذلك الشاعر القديم في
محاكاة المعربة نتيجة لسيطرة المستعمر قد يصبح قذالاً عبثاً أو يكتب قصائده بدموع

العنف

بينما ربما لمّا في المقطع الأول إلى آلية أخرى هي: "التكوص aggression"
الرجوع والارتداد... إن الحنين لشخص أو مكان أو حدث أو لحظة حياة معين يحترق
نفسية طبيعية قوامها العادات التي تكونت لدى المرء مما يترتب عنها الارتباط الإيجابي
بالمواضع الماضية، غير إنه الشخص الناقص في الغالب غير متكيف مع أنماط حياة
الحاضرة

أما عن (الشكل المكاني) لهذه القصيدة فهو يتميز بالاندماج المكاني للحنين و
مكانيين واقعيين، هما جسد الشاعر والنهر بوب عبر أسطر المقطع الأول، أما في المقطع الثاني
فهو مبني في نظري على علاقة التماثل المكاني بين جسد الشاعر وغيره من المكافئين، و
كان هذا يتضح فقط من خلال سطر واحد، بينما يتمثل التشكيل الزماني في الإطار الزمني
الذي يمتد من أنية الشاعر إلى عشرين سنة ماضية عبر استحضار صور مختلفة، وتوجه
زمني نحو الماضي في الغالب، بعكسه الحنين إلى بوب الماضي، وتوجه زمني آخر نحو الحاضر
تبعكسه الرغبة في التماثل.

ومن هنا يتضح أن النهر بوب زمكان مركزي في القصيدة يتوجه نحوه الشاعر عبر
قصيدته مكانياً وزمانياً عبر علاقة وحدانية مسيطرة، هو الحنين إليه، والرغبة في التماثل
بشكل كلي، حتى يغدو هذا التماثل ذوباناً لذات الشاعر مكاناً أي جسداً، وزماناً أي عبر

المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المرجع نفسه، ص 91.

في بوب بالموت.

2. زمكان الاغتراب:

نأتي قصيدة "غريب على الخليج"⁽¹⁾ في صدارة المجموعة الشعرية: "أنشودة المطر" الصادرة للسياح سنة 1960، وعنوانها يشير إلى اجتماع زمكانين غير متجانسين هما الغريب، الذي هو زمكان، مكانه هو الجسد، وزمانه هو زمان غربته، وهو مأثول يدل على موضوع الوطن زمكان الانتماء، غير أن حرف الجر "على" في عنوان القصيدة يوحي بدلالة مكثفة لهذه الغربة، بحيث يشير إلى الوجود الفعلي لهذا الغريب بالخليج، كما يشير أيضاً إلى أنه غير مستقر بالخليج زمكان الغربة، مكانه ليس مكاناً للانتماء والاستقرار لهذا الغريب، وزمانه هو الغربة التي يعيشها هذا الغريب به⁽²⁾:

الريح تلهث بالهجرة، كالجنام، على الأصيل

وعلى الرمال، على الخليج

جلس الغريب، يرح البصر المحير في الخليج

ويهد أعنودة الضياء بما يصعد من شبح

"أعلى من العباب يهدر رغبة ومن الضحج

صوت تفجر في قرارة نفسي الشكلى: عراق"

وبصور السياح في هذا المشهد، حواً كابوسياً خائفاً عند المرفأ، حيث مشددة برغم

الجو الحار، والمكان مزدحم بأشخاص غرباء كادحين في حركة دووية، وفي مظاهر مزرية، بينما

⁽¹⁾ بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 4.

⁽²⁾ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

العرب تتنازع نظريه الألفاني، وتنازعه خواطره فكرة ثابتة هي العودة للعراق⁽¹⁾ :

الريح تصرخ بي: عراق،

والموج يقول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق.

فالعرب إذن هو الشاعر ذاته الذي تدل عليه ياء المتكلم (بي)، "نزل بدر الكويكس في أوائل عام 1953، بعد رحلة متعبة...، وكان بدر خلال إقامته في الكويت يحن إلى العراق ويفكر بالعودة، ولقد صور حاله النفسية هذه في قصيدته "غريب على الخليج" (الدويان 317)⁽²⁾، فالشاعر منذ بداية القصيدة يصور عدم استقراره بالخليج، وغرته به تخفق روح حتى تضحي اغتراباً يعصف بذاته، ويجعل إحساسه مهترأً مضطرباً يمزج تحت ثقل من اللاحدوى والاستلاب، إذ إن الاغتراب "يغدو عرضاً لعدم ارتباط الإنسان الحديث ولمخاطر متغيرات إحساسه بفقدان الذات"⁽³⁾، وفي هذه القصيدة التي يبلغ عدد أسطرها مئة سطر وسطر، لا تتكرر مفردة (الخليج) سوى أربعة مرات، بينما تتكرر مفردة (عراق) أربع عشرة مرة، ما قد يدل على أن الشاعر يحاول أن يتعد عن الخليج مكاناً وزماناً، بل وحتى على مستوى التعبير.

وفي المشهد الآتي يجشد السياب صوراً عن عدم استقرار بالخليج، تحت وطأة العوز والمرض والشعور الحاد بالاغتراب، إلى درجة تجعله يفسر كل ما يحيط به بشكل عدائي⁽⁴⁾:

ما زلت أضرب، مترب القدمين أشعث، في الدروب

⁽¹⁾ بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 4.

⁽²⁾ بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 1، ص 32.

⁽³⁾ Raymond Boudon et Dictionnaire de sociologie. Larousse, Paris, France, 2005, p 7.

⁽⁴⁾ بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 7.

تحت الشمس الأجنبية،
متخفي الأضمار، أسط بالسؤال بدأ ندبة
صفراء من ذل وحس: ذل شحات غريب
بين العيون الأجنبية،
بين احتقار، والتهار، والزرار... أو "خطية"،
والموت أهون من خطية

يصور هذا المشهد مكان الاغتراب ممتداً متداخلاً كالمشاهدة، لا يقضي إلى أي استقرار
تجارب الشاعر بحارة ووعج شومه الخائف، الذي يخفي حركته، ويجعله غير قادر على التركيز
فيها، كما يخفي نفسه بطلط النظرات التي يحيط بها، والتي يراها الشاعر عذائية حتى في خال
تعاطفها، أما زمان الاغتراب هذا فهو ممتد موازاة مع امتداد مكانه، شديد الوطأة والثقل على
نفس الشاعر الذي ترم به ويشتد الخلاص من قبضته، إذن فمكان الاغتراب هذا زمان
عائق وممتد، يقضي على ذات الشاعر كأنه متاهة هائلة، يصبح نشدان الخروج منها
كأنهم الكاذب، الذي لا يصمد أمام غشيتها ولا حدود مقاومتها، وعندما يحاول الشاعر
التخلص من قبضة هذه المتاهة الخائفة، لا يجد بداً من الاستسلام لمتاهة أخرى لا تقل تعقيداً،
وبعداً عن الخلاص من الأولى، وهذه المتاهة الثانية هي قضية المال أو النقود التي هي زمان
مادي استطاعي، قطع معدنية في شكلها المكاني، بينما زمان وجودها محورة.
الشاعر¹¹:

ليت السقائن لا تفاضي راكبيها عن سفار

¹¹ المصنوع نفسه، ص 8.

أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار
ما زلت أحس يا نقود، أهدكن واستريد،
ما زلت أغص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي،

والشاعر في حاجة إلى المال الكافي آخر ركوبه في السفينة إلى العراق، وهو أمام
الحاجة الشاسعة إلى النقود، يتحول اهتمامه إليها وإلى جمعها، كبديل عن الاهتمام والتركيز على
حبه الاغتراب وغدايته وقسوته، وهكذا يصبح بحاجة إلى توضيح زمكان النقود، غير
السوي للمكانى جمعها وجوزة أكثر كم ممكن منها، وعلى المستوى الزماني يجوزها أطول
ممكن، ويصح هكذا زمكان النقود زمكاناً معاكساً لزمكان الاغتراب، وهذه المقاومة تبدو
هذه الصيرورة العبدية عن الاستسلام للاجدهوى - تشد على يد الشاعر حتى يصبح أكثر
فاعلية وأكثر أملاً في الخلاص.

غير أن الشاعر يستخدم يوقع الخال، حيث إن زمكان النقود لا يستقر على نواة
مترتبة في السوء، بل هو يتذبذب بين النمو والتناقص بفعل الحاجة للإتفاق على القوة،
وهكذا تتشكّل مساعي الشاعر مقاومة زمكان الاغتراب بالأمل في العودة إلى العراق، والتخلص
من مكانة الاغتراب بالشأي عنه، ومن زمانه بانتهاؤه، ليحدد الشاعر نفسه أمام اللاجدهوى من
جديد.

واحسرتاه... فلن أعود إلى العراق

وهل يعود

من كان تعوزة النقود؟ وكيف تدخر النقود

المصدر: شاعر الشباب، النونية، المحلدة، ص ٩

وأنت تأكل إذ تجوع" وأنت تفق ما يجود

به الكرام على الطعام

وإذا كان الخليج زمكاناً الاغتراب في هذه القصيدة، فمكانه واقعي رفضه الشاعر، ويشعر بعدائه، لأنه لا يوفر له ملاذاً للاستقرار المادي ولا النفسي، كما يرفض زمنه من خلال موقف نفسي يحمل توجهاً زمنياً نحو المستقبل المشروط بالعودة إلى العراق زمكاناً الانتماء والاستقرار، ورفض الشاعر زمكان الاغتراب مرده إلى رفض حالة الاستلاب والتشويش وفقدان الإحساس بالذات، بسبب من انعدام للاستقرار النفسي والمادي في الخليج، فالشاعر لم يأت الشاعر تطلع إلى الدفاع عن كيانها، الذي ترى أنه غير ممكن التحقق، إلا في انتماء العراق زمكان الانتماء والحنين.

3. زمكان الجسد:

يحمل عنوان قصيدة المومس العمياء⁽¹⁾ من المجموعة الشعرية أنشودة المطر، بعدة ماثلاً على موضوع الجذب واستحالة المطاء، حيث إن هذا الجسد الذي طلب الحياة الحسية الفاقدة للمعنى الأخلاقي، يقتصر إلى أهم خاصة وهي حياة البصر، وهذا الجسد الذي هو إمكان حي، مكانه هو الكتلة الجسدية، وزمانه هو العمر، الذي يبدو من استمرار حياته الحسية أنه لا يزال في مرحلة الشباب، هو منقطع ومنفصل عن الزمكانات الجسدية الأخرى بفقدان الحاسة البصر، فلا هو يراها أمكنة تخلق في أشكالها وألوانها، ولا هو يراها زماناً من خلال حركتها، فهو غير قادر على المساهمة في إثراء هذه الحياة الحسية، ومن جهة أخرى ومن وجهة نظر أخلاقية، فهو يحيا في ظلام العمى إضافة إلى حياته في ظلمة الفجور، "قصيدة

⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص 142.

(المومس العمياء) عنواناً وموضوعاً تعطينا إتهامات مكثفة...، فلا نقضي دلالة (عمياء) بل نتحد بفعل المومس (العصية الحسية) التي غالباً ما تؤدي في الظلام، ولعل هذه الوشحة من الظلام والموضوع هي التي تمهد لأن تبدأ القصة بـ «(الليل-الظلام)» الذي يحس فيه «أنا» ويشو لي أن دلالة الظلام الذي يجد من حرية الحركة في كل الاتجاهات، مبدأ خلاقة المذهب الذي يجد من حرية العطاء ومن القدرة على العطاء والخلق، فكأنما الدلائل توحى بالعمى.

إن فقدان البصر يجعل زمكان المومس العمياء جسداً ناقصاً على الرغم من توافره على بقية سمات الممكانات الحسية الأخرى التي من حسه، وهذا النقص يجر عليه قدراً آخر يتمثل في نقص فرص ممارسة حياته الحسية (٢).

«أزهور» أجمل أو «سعاد»؟ بأي شيء جاراتها

تطوفان؟

وعضت اليد وهي تهمس: بالعيون...!

عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة.

فإن ازدهار الحياة الحسية لدى الممكانات الحسية المجانسة الأخرى، سواء من حيث المستوى المكاني - حيث هي مكتملة الحواس - أم من حيث المستوى الزماني بفعل كثرة الحرية، والازدهار في هذه الحياة يعني ازدهاراً في زمكان المال من حيث كنهه وزمان حوزته، لكن بالمقابل من ذلك، تعزى الحياة النفسية للمومس العمياء رتابة، فزمكانها الجسدي بفعل

١) لطيف محمد حسن، القضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠١١، ص ٧١.

٢) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد ٢، ص ١٥٨.

تجول ضيقة على المستوى المكاني يوضح رتباً على المستوى الزماني بسببه من فلة الحركة،
وتكاد تمارق هذه في حياتها الحسية، يتخرا عنه تناقض على مستوى زمكان المال، فيكون
قبلاً من حيث كنه، ومتقاصاً من حيث زمان حوزته، ومعنى آخر فإن حياتها هذه تعاني
حسب. فلو إن مفهوم الجذب ليس مقتصرأ على حياتها الحسية كمومس، ولا على مستوى ما
تدرك من مال كمقابل لهذه الحياة، فهناك امتداد آخر لهذا المفهوم على مستوى آخر كلما
توضحه الأسطر التالية من القصيدة^(١):

ويل الرجال الأغبياء، وويلها هي، من عماها!

لم أصبحوا يتجنبون لقاءها؟ أيضاً جعون

عيونها، فيخلفوها وحدها إذ يعلمون

بأنها عمياء؟ فيم يكابرون ومقلتها

ما كانتا فخذين أو ردفين؟

وهي بهؤلاء

أدرى، وتعرف أي شيء في البغايا يشتبهون.

لنفر الزمكانات الحسدية غير المتخالصة أي الرجال من المومس العمياء بسبب من
سافا، غير إن هذا الزمكان الحسدي في واقع الأمر، وعلى الرغم من إعاقته البصرية المنفرة،
هو لمو عاجز عن ممارسة حياته الحسية، وكل ما في الأمر أنه ناقص وغير تام من ناحيته
الشكلية، ومن هنا أستخلص دلالة ربما أرادها الشاعر لدى كتابته القصيدة، وهي أن
الزمكانات الحسدية التي تمارس حياة حسية متقلدة لغطانها الأخلاقي، هي زمكانات مطلوبة

^(١) المصدر السابق، ص 159.

أي أنها تطلب حياة حسية تامة وكاملة إلى أكبر قدر ممكن، ولا تقبل بالتنازل عن هذا
 نشاطاً بالإعطاء والتسامح مع النفس، فهذه الرمكانات بالتالي تقتصر إلى فضيلة التماسك
 فهي غير قادرة على العطاء وتعاني من الجذب على المستوى الأخلاقي، فلهذا الإعانة كانت
 ما كانت، يجد في ألعاب أشخاصاً يتضامنون معه في إعاقته، "فوق ماري دوغلاس (1967)
 Douglas التضامن بالضرورة إثار وليس أنانية، وتقول إن إثار الفرد لمصلحة الجماعة، وهذا
 ما يشته النظام مقارنة بشرح الأفعال القائمة على المصلحة الشخصية⁽¹⁾، وطلب الكمال
 في الحياة الحسية المقترنة إلى الجانب الأخلاقي من طرف الرمكانات الرجالية التي تظهر من
 للموس العمياء، هذا من جهة، وتنازلاً عن طلب الكمال في الجانب الأخلاقي للإنسان، إذ
 بشكل نوعاً من المفارقة، غير أنه في الوقت ذاته يشير إلى ظاهرة نفسية لدى المتغمسين في
 الحياة الحسية من منظور هذه القصيدة، كما أفهمها، وهي ظاهرة الحرس المتعلقة بكر
 تفاصيل هذه الحياة الحسية دون تقديم أي تنازلات أخلاقية، فهذه الظاهرة النفسية ربما صلت
 مسيطرة ومهيمنة على سلوكيات هذه الرمكانات، إلى درجة أصبحت معها غير قادرة على فهم
 أو تعاطي الجوانب الأخلاقية، ومن هنا يظهر أن للموس العمياء تعاني الجذب على المستوى
 الأخلاقي، ولقصتها الناجم عن الإعانة بمنعها عن الاندماج الناجح في حياتها الحسية، وتؤكد
 أسطر القصيدة الآتية أن السبب الوحيد لتقوّر الرمكانات الرجالية من الموس العمياء هو
 تقديمها لحاسة البصر⁽²⁾.

بالأوس، إذ كانت بصيرة،

كان الزبائن بالمنات، ولم يكونوا يقتنعون

ون سكوت، علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ت: محمد عثمان، ص 106.
 شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 159.

بنظرة فمراء، تفصيحاً من الروح الكسيرة

لترش أفدة الرجال بها، وكانوا يلهثون

في وجهها الماجور، أبخرة الخمر، ويصرخون

إن كساد أمارتها، وإثارة حياها الحسية، جعلها من المومس العمياء، تتوجه زمنياً نحو

الماضي، أيام تمتعها بحاسة البصر وإدراكها لمحاولة منها لمقاومة الخدب في مستواه الحسي.

لللذائ، كنفاً جعلها تعود إلى ماض أسبق على الأول، حين كانت لا تزال عفيفة طاهرة،

عازلة عنها لمقاومة الخدب في مستواه الأخلاقي⁽¹⁾

هذا الذي عرضته كالسلع القديمة: كالحذاء،

أو كالجرار الباليات، كاستلوانات الغناء...

هذا الذي يأتي عليها مشتر أن يشتريه

قد كان عرضاً - يوماً كان - ككل أعراض النساء!

ويظهر لي أن الخدب الذي تعانيه المومس العمياء بمنعها أن تتوجه زمنياً نحو المستقبل

بعد سبياً، ليصبح هذا المستقبل غائباً عن أفقها الزمني بشكل واضح.

4. زمكان النبوءة:

يقف عنوان القصيدة حفار القبور⁽²⁾ ماثولاً يحيل على موضوع المقبرة، وهذا وفق

مؤول الأسماء الزمكانيين إذ إن حفار القبور زمكان جسدي ينتمي إلى المقبرة، التي هي زمكان

اصطناعي، يبدأ مكانياً من أول قبر يقام فيه، وزمنياً من لحظة إقامة هذا القبر، غير إنه مرشح

⁽¹⁾ المضطر لنفسه، ص 161.

⁽²⁾ نثر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 167.

واقع الحال إلى الصو والشارب، مكانياً بالتوسع بإقامة قبور أخرى فوقه، ورمادياً بعدة طرقات. القبور، واتقاء حفار القبور إلى القبورة مكانياً بوجوده ضمن رقعتهاء، ورمادياً ببقية ومزيج فيها، والاشياء هذا إلى بقاء المكان المسدي لحفار القبور مرتبطة بهذه المهنه، وتطرح القبورة كموضوع للمعامل حفار القبور، تتيح لي مفهوم السمعون مواصلة تتبع الدلالة سبباً في تدخل سيرة تأويلية معينة تتيح الفعل التأويلي إلى تلت هذه السيرة داخل نقطة معينة تعد ألقا محالاً داخل مسار تأويلي يقوم من تحديد معطيات دلالية أولية (مقول مبالس) إلى إثارة سلسلة من الدلالات (مقول دياميكي) إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مقول محالي). وهذا التسع السيميائي للدلالة أريد من خلاله الوصول بواسطة مقول محالي إلى موضوع غير إليه ماقول حفار القبور، وهكذا يصبح الموضوع الأول الذي هو القبورة ماقولاً بدوره غير بواسطة مقول الموت إلى موضوع جديد هو موت الإنسان، حيث إن سكان القبور عادة في البشر دون نومهم من الكائنات، وغير صور لشكل مشهداً مركباً، يقدم السباب زمكان حار القبور في شكل شخص حامد الشعور، منشع بأحواء الموت التي تحيط به، ومتفحسك محال لا مبالاة واضحة بصر الحياة.

فانجاب عن ظل طويل

يلقيه حفار القبور:

كفان جامدتان، أبرد من جباه الخاملين،

وكان حولهما هواء كان في بعض اللحود

¹ سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل السيميائيات من من بروس، المركز الثقافي العربي، طار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص101.

شعر ذاكر السباب، الديوان، المجلد 3، ص168.

في مقلة جوفاء عاوية بهوم في ركود
كتمان فاسيتان جالعتان كالذئب السجين،

وفم كشي في جدار

لعل هذه الصورة القائمة لحفار القبور تثل ما أسماء بيار ماشيري (Pierre Macherey) بالإنسان السفلي: "صورة الشعب غير قابلة للتمثيل في ذاتها، كانت تفرض دائما في الرواية من خلال تعرقها، فمنحتها دلالتها الإيحائية، لذلك كان ينبغي اللجوء إلى التحليل الشعري لتبيان ما يثني طبيعته إلى الظلمة، أو بالأحرى للإيجاء به: وهو الكتلة الظلمة للإنسان السفلي"¹، وهي الصورة التي رآها في كتابات فكتور هوغو (Victor Hugo): "وهكذا، فإن هوغو لم يشكّر الموضوعات الخاصة بأدب الإنسان السفلي، على الرغم من أنه ضخم نتائجها، ومن دون أن يعرف أولئك الذين نقلوا هذا الأدب، فقد كان موضوع إغداد جماعي في السنوات 1840-1850، وذلك مع الحرص على الاعتراف بانساق واقع حديد والتعريف به: هو واقع عامة الشعب (La Masse)²، وبالعودة إلى موضوع موت الإنسان، فإن حفار القبور كيرم كان حسدي وكما يصوره المشهد السابق، وبشكل آخر كمال، يصبح مرتبطاً بموضوعه (الأخير) موت الإنسان من خلال مؤول المعاناة، وحفاف ملامحه، وبالإضافة لهذا فهو يعاني الموت في هذا الجانب لسبب آخر توضحه الأسطر التالية.

¹ انظر بيلكو لأدب، ت: جوناثان شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

مر 194

² المرجع نفسه، ص 165

انظر ذاكر السياب، الدوالي، المجلد 2، ص 170

ساموت من ظماً وجوع
إن لم يمّت - هذا المساء إلى غد - بعض الأنام

فابعث به قبل الظلام!

إن حفار القبور زمكان حسدي مرتبط بزمكان المقبرة، وينمو المتزايد ارتباطاً حيوياً.
وعدم لمو الزمكان الثاني يهدد استمرارية الزمكان الأول، أي أن حياة حفار القبور مرتبطة
بموت الآخرين، لحفار القبور في جانبه ودلالته المعنوية يعاني من هيمنة دلالات الموت
وسيطرتها، وهذه المعانيات تصبح أشد وأشد عندما تصبح وجودية، يلف فيها كل أمل ظلام
كثيف من الموت، حتى تبلغ درجة يضطر فيها حفار القبور إلى الشكوى من الظلم! (١).

هل كان عدلاً أن أحن إلى السراب، ولا أنال

إلا الحنين - وألف أنشى تحت أقدامي تنام؟

وهنا أرى أن ماثول حفار القبور نخل في موضوعه ويتماهى معه، ليحمل حفار القبور
اسماً آخر هو موت الإنسان، وهذا الموت يتوجه صوب المدينة، مهدداً الزمكانات الجسدية
الأخرى أي البشر فيها، فهذه الزمكانات التي تقع داخل المدينة التي هي زمكان اصطفاي
واقعي، مكانه الرقعة الأرضية وما عليها من مساكن وطرق وأرصفة وسيارات وبشر وغير
ذلك وزمانه هي حركة هذه العناصر وتفاعلها داخل هذا المكان، يهدد الموت المدينة
بالاستيلاء على زمكاناتها الجسدية والزج بها في المقبرة، حيث ينمو زمكان المقبرة على حساب
زمكان المدينة (٢).

ما زلت أسمع بالحروب، فما لأعين موقديها

(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد ٢، ص ١٧٢.

لا تسفر على قرانا ليت عيني لتفتيها
وتخطفهن إلى القوار، وكالنيارك والرعود
تهوي بهن على التخييل، على الرجال، على الميهود!
حتى تحرق أعين الموتى، كآلاف اللآلي،
من كل شبر في المدينة، ثم تنظم كالعقود
في هذه الأرض الخراب، فيا لأعينها وبنا لي!

أي إن حفر القبور أو موت الإنسان يهدد باحتياح المدينة، بل وكل شبر في المدينة،
تتوحد بها مآزداً، ولن يتوقف حتى بأحد كل المدينة، ويصبح بهذا زمكان المقبرة زمكاناً
للدفن، النبوة بحراب المدينة التاحم عن موت الإنسان، وعن ارتباطه بالموت ارتباطاً حيوياً،
سما أصبح كائناً لا فكة الاستمرارية إلا في ظل موت الإنسان.

إن ارتباط زمكان حفر القبور بالمقبرة كزمكان للنبوة وموت الإنسان، ينفعي إلى
تأويل استيفاح هذا الارتباط قدر الإمكان، ومن أجل ذلك سأحاول أن أجا إلى تأويل معين
لنفس، أي نفس القصيدة، حيث إن: "التأويل يعني تجاوز التفسير التقليدي إلى تبين المعاني
للعدة التي يحمله النص، وذلك عن طريق تفصي البنيات التحتية الكامنة في النص، وإنما
يتم من على مسافة، من أجل الإصغاء إلى ما يقوله وما لا يقوله وقراءة المكتوب
والمكتوب"^(١)، وفي هذا السياق، أقول إن حفر القبور يمثل الفرد، ومهته تمثل المصلحة
الشخصية التي لا تعترف بحقوق الآخر، حيث إن حفر القبور شخص واحد عادة، بينما
الآخر فهم سكان المدينة، ويصبح ارتباط الفرد بمصلحته الشخصية حتى ولو كان ذلك على

^(١) محمد عزام، التلقي والتأويل: بيان سلطة القارئ في الأدب، دار البنايع، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠٠٧، ص ٢٠٣.

حساب مصلحة الآخر، كما هو الحال مع حفر القبور، كتفيل بتحويل المدينة إل مقبرة موز فيها الإنسان، أي يصبح مفتقداً الإنسانية التي تعني التضامن مع الآخر، ولعل في إمكان أن تخرج تسو المقبرة بالأنحاء الليبرالي الذي ربما أحرق بالدول العربية، وهو اتجاه يعطي الأولوية للحز على الخير، فالحق في الملكية الفردية ربما هو مقدم برغم نقائصه: "فإن أولوية الحق على الخير تعني أن مبادئ الحق تطغى دائماً على الاعتبارات المتصلة بالخير العام..."^(١)، ومن جهة أخرى فإن المدينة تصبح زمكاناً لموت الإنسان، أي لموت القيم والعدالة.

ثانياً: زمكان الذكرى

1. زمكان الحزن:

إذا كان المطر كظاهرة طبيعية يشكل زمكاناً طبيعياً ظرفياً ومؤقتاً، مكانه يتحد من أعلى إلى أسفل، من السحاب الذي يسبح قطرات ماء تسقط عبر جو السماء حتى تصطبغ بالأرض مساحة رقعة منها يغيب عنها ضوء الشمس، وزمانه هو المدة التي يستمر فيها هطول المطر وأيضاً زمانه محدد بحركة مياهه، إذا كان الأمر كذلك، فإن عنوان قصيدة السياب أنشودة المطر^(٢) يصبح ماثولاً يحيل على الجانب الصوتي لمصاحب لحركة المياه خلال هطول المطر، وهذا يعد للكون الصوتي مكوناً أساسياً في الأنشودة، وهذا الجانب الصوتي في المطر وفي الأنشودة، هو زمكان مسموع لا مرئي، فالصوت هو أمواج تنتقل في الهواء، يشكل الطبيعة الموجية جانبها المكاني، وتشكل حركة هذه الأمواج جانبها الزماني، حيث "يضيء عنوان

^(١) ماركس ج. ساندل، الليبرالية وحدود العدالة، ت: محمد هناد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 61.

^(٢) نادر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 119.

القصيدة (أنشودة المطر) جانباً مهماً من بنائها، فالأنشودة عادة ما تتكون من مقاطع متصل بعضها لازمة، وغالباً ما تؤدّيها مجموعة منشدين مع إمكانية وجود منشد واحد يؤدي بعض المقاطع منفرداً، وهكذا جاءت القصيدة متكونة من مجموعة مقاطع تفصل بينها اللازمة (مطوية...) وبينما يكون بعض مقاطعها ذاتياً بصوت الشاعر، يخفي صوت الشاعر في مقاطع أخرى ليكون الحضور مطلقاً لصوت الوطن والجماعة بما يحقق تمازج الذاتي الموضوعي^(١)، ومن هنا يكون التقاطع بين دلالي الأنشودة والمطر، بالإضافة إلى التقاطع في طابع الصوتي، تقاطعاً آخر يربط بين الخاص والعام، والذاتي والموضوعي وفق ما تملبه رؤيا الشاعر، ويندئ الشاعر القصيدة بصورتين شعريتين عن عيني الحبيبة التي يخاطبها^(٢):

عيناك غابتا تخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

يدور في هاتين الصورتين زمان العيون مقلصاً إلى جانبه المكاني إلى حد بعيد، غير أن جانبهما الزماني يمكن استنباطه من خلال زمن ظهورهما وتحليلهما للشاعر، وهاتان صورتان تصورات سواد عيني الحبيبة، فهما تبدوان هنا في سواد غابتي تخيل يراها الراي عن بعد إلى درجة تظهران معها مجرد بقعتين صغيرتين من السواد لا تظهر تفاصيليهما، ويزيد من سوادهما زمن السحر حين يكون الظلام مطبقاً، أو هما تبدوان في سواد شرفتين تظهران من بعد ليلاً في ضوء خافت من ضوء القمر، وهاتان العينان السوداوان تأخذان في النأي والبعد عن الشاعر في جو من الأسى والحزن، الذي ينزف له وجدان الشاعر ألماً وحسرة، حتى يغدو

^(١) كريم مهدي المسعودي، الوطن في شعر السياب الدلالة والبناء، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص151.

^(٢) نادر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص119.

هذا المثلث الرباعي الذي تحته من وراءه حتى تعجب عن ما ظننته (1)

وتعرفان في حساب من أسمى شريف

كالبحر مريح اليدين فوقه السماء

دفع الشتاء فيه وارتعاشة الحريف

لم يتحول ذلك الحساب سداً وعلوماً مطرقة أي مطراً يعمر وحضان الشام من

ذلك منه مكاناً للحزن الشام عن غيب الحبة (2)

كان القوس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة ففطرة تدوب في المطر...

ومع حودا نهر كل مرة تعود معه الذكرى الحزينة عن الحسية الغائبة التي تدف

الشام حيا الذي يأتي مع عطول المطر ردياً للحزن والألم والشعور بالوحدة والضياع هذا

ص

أفعلين أي حزن يعت المطر؟

وكيف تشج المزاريب إذا اتهم؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

و

وكان مكان النظر مصاحبة الحزن عميق حاض وفرد يربط الشاعر بالماضي، فهو

كانت مصاحبة حزن عميق عام يربط بالماضي والحاضر، وهو الحزن الذي ينجم عن

حسني الشام غماسة وقته العرق ومعاينة أبنائه الفقير والجوع على الرغم من ترك

(1) الشعر السابق الصفحة نفسها

(2) شعر شاعر السياب، الديوان، المحللة 2، ص 119

(3) الشعر نفسه، ص 120

ومد أن كنا صغاراً، كانت السماء

تجيم في الشتاء

ويهطل المطر،

وكل عام - حين يعشب الثرى - لجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

يمكننا نمنع مع زمكان المطر ذكرى الحزن الماضي والحزن الحاضر، الحزن الخاص
بالحزن العام، صورة الحية وصورة الوطن، وكان هذا الزمكان يصبح نافذة مفتوحة على كل
شيء لسانه، وهي كلما انفتحت هبت رياح الألم والمعاناة منها عليه، غير أن الشاعر
نست تراقب نفسيته لا يرى حاية لحزنه الخاص بالأمل في لقاء الحية الغالية، فكأنه
نست له لا يرحم منه فكأنه، ولكنه من جهة أخرى يبدو غير مستسلم للحزن العام، بل
هو ينادي بالأمل في قضائه يوماً بزوغ شمس غد ففي هو بدوره مرتبط بزمكان المطر (2)؛

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء في أجنة الزهور

وكل دمعة من الجباة والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي انسام في انتظار موسم جديد

² ندم شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 323.
المصدر نفسه، الصفحة نفسها

التي ربطت هذا الأمل بعراق مزدهر الذي السياب يتوجه سياسي إليه في قصيدته حينه أو على ما ياله "الشوذة المطر" ليدرس شاكرو السياب من أمثالهم... موضوعها محدد، بل لأنها عالجت مكرراً علاقة السياسي بالحق من جوانبها وتفتح القصيدة لروحها وعددها الأيديولوجي للعدو عن معتقدات السياب الثورية الشيوعية... من حكمه مدني يحكم العراق زمر كتابة القصيدة... وحياتها بشكل أربعة عشرة... هو استنساخ المطر لتمامه عند سعيد عادل وسعيد⁽¹⁾، وهكذا يرتبط إمكان المطر... السياب بالكون الحواري نحو المستقبل حيث يأمل بمطر ينعم بحوراته أبناء العراق جميعاً...
سائر ما لا نهاية ولا حصر

2. إمكان المطر

يعد إمكان المطر في قصيدة (شائيل ابنة الحلبي)⁽²⁾ من خلال جانب شعر الرموز بدلالات جديدة غير دلالة الحزن التي ظهر بها في قصيدة الشوذة المطر. كما أصبح بعد هذا شعر الرموز من بقاء مرتبطاً بذكرى الماضي كما هي قائمة في وجدان الشاعر⁽³⁾

ولنت الحبل حيث تظل تمطر كل ما سعه
لرافض الفقايع وهي تفجر - إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة
يجمع الحلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب،

⁽¹⁾ حاتم الصكر، قصائد في الذاكرة، كتاب دبي الثقافية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، الإصدار 2011، ص 23.
⁽²⁾ ليدرس شاكرو السياب، الذوق، المجلد 3، ص 343.
⁽³⁾ المعظم نفسه، ص 346.

يسقط منه حب الآخرين، يسرى الأعشى
 يقدم بهذا الشكل من الرأى محاولة لتوضيح الخاتمة المكان والزمان في إمكان النظر هنا
 سواء "إلا استطاع مقدم" "أطل" للأعطار أمر مقصود يراد به إلى السقوط الضياء على الطبيعة
 نصا والدلالة للمر والقياس إلى غير الذي يضطرب فيه، إذ يعنى ذلك أن الغير تعرض،
 حول النهار، غير واحد على الأقل، وذلك لمعان الأعطار التي كانت تسمى من فوق غنى
 بعد التحليل، فكأن يضرب منها قطر يشكل بركات من الماء تحت هذه الغابة من
 التحليل "كما يقدم أحمد زكي ككون محاولة لتفسير حضور الغبراء وابنها عليهما السلام في
 الأسطر السابقة من القصيدة: "فالغبراء أم للمسح عليهما السلام ومعجزات وأبدعها حاضرة
 وبكر في زمان غير زمانهم وواقع غير واقعهم، من خلالهما يستشرف الشاعر مستقبلاً تعمه
 سائر وأمال، فلحظة ولادة ومريم ثم حذع النخلة يساقط عليها الرطب الحي ليست هي
 اللحظة الأصلية، وإنما هي البشرية يقدم المطر..." (١)، ومن هذا التفسير يبدو لي أن إمكان
 النظر في هذه القصيدة مرتبط بمفاهيم البشرى والتطلع (٢).

وأبرقت السماء... فلاح؟ حيث تعرج النهر،

وطاف معلقاً من دون أن يلثم الماء

شناشيل ابنة الجلي نور حوله الزهر

(١) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر العاصمة، د. ط. ٢٠٠١، ص ١٢٧.

(٢) أحمد زكي ككون، المقدس الديني للشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرف، الدار البيضاء المغرب، د. ط. ٢٠٠٦، ص ٢٧.

(٣) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد ٢، ص ٣٤٦.

(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بضاء)
 وآسية الجميلة كحلل الأحداق منها الوجد والسهر.
 يمثل البرق زمكاناً مرئياً غير مسموع، فهو في جانبه المكاني عطف لامع من الضوء
 يظهر ثم يختفي في الأفق ليضيء بظهوره رفعة من الأرض، أما في جانبه الزماني فهو مد
 ظهوره التي تتميز بقصرها المفرد مقارنة مع جانبها المكاني الذي قد يتسع عبر رفعة كثرة من
 الأرض، وهذا الزمكان يمكن عده علامة أو ماثولاً يحيل على موضوع المطر من خلال علاقته
 معناه لأنها حوارية، حيث إن البرق عادة يظهر قبل هطول المطر أو خلاله: "إن التعليل في
 العلامات على ضربين، فهناك تعليل يقوم على مبدأ الجوار (Contiguite) وهناك تعليل
 يقوم على مبدأ المشابهة (Ressemblance)، من الممكن أن نرى العلامات التعليلية
 القائمة على مبدأ المجاورة فيما يطلق عليه بورس بالقرائن أو العلامات الطبيعية، لأنها تنهض
 على أساس السببية أو قانون العلبة"⁽¹⁾، وهذا الزمكان المرئي المرافق لزمكان المطر يظهر زمكاناً
 حر هو الشاشيل، وهو زمكان اصطناعي، مكانه جزء من البناية هو الشرفة، ويتميز بشكته
 الخاص، وزمانه هنا هو زمان ظهوره للشاعر، وهذا الزمكان الاصطناعي مرتبط بزمكان
 صدي يمثل في حبيبة الشاعر لأن ظهورها لعين الشاعر مشروط بوجودها ضمن زمكان
 شاشيل، هكذا يربط الزمكان الحسدي للحبيبة بزمكان المطر تدريجياً عبر زمكانين آخرين
 تتقن هما زمكان البرق وزمكان الشاشيل، ويظهر لي من هنا أن صورة الحبيبة في ذهن
 شاعر ارتبطت بصورة المطر حتى لا تكادان تفترقان، وأصبح بهذا زمكان المطر زمكاناً للذكرى

1 أحمد بوسل، السيميائيات الواصفة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات
 الاختلاف، الجزائر العاصمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط2
 2003، ص 88.

سنة لم يتذكر أدب زمكاناً للتطلع إلى صورة الحية، وهذا ما تظهره الأسطر الأخيرة من
قصيدة

تلاوت القصص، وكبرت: كم حب وكم وجد

توهج في فؤادي!

غير أنني كلما صفقت بدأ الرعد

مددت الطرف أرقب: ربما انثلق الشناشيل

فأبصرت ابنة الحلبي مقبلة إلى وعدي

ولاحظ هنا أن زمكان المطر في هذه القصيدة ليس مرتبطاً بالحزن والآسى في ذات
الشاعر بل على العكس من ذلك، هو مرتبط بغد سعيد مفاجيء، حتى وإن كان غير قابل
للحيز بعد بين الشاعر عن حبيته القديمة وقيام تجارب أخرى بديلة عنها طيلة عقود
صعيد فليل للتحقق، حيث إن شكل هذا الأمل ظل كامناً في أعماق الشاعر يحرك وجدانه
كما فعل المطر ويملؤه تفاؤلاً وبهجة، فلا يبقى بذلك المطر زمكاناً حيادياً بالنسبة للشاعر بل
بمعنى زمكاناً مشحوناً بالعاطفة.

ثالثاً: الزمكان التاريخي

1. زمكان المقاومة:

زما تمثل الشاعر المعاصر التاريخ عبر مكوناته من أشخاص وأمكنة وأزمنة أي
مكانيات، وربما أقام معه علاقات مختلفة اختلاف مواقفه منه، كما إنه ربما حاول أن يظهر
هذا التاريخ في تعبيره الشعري كما تمثل، "فالكاتب أمام الورقة البيضاء لحظة اختياره للكلمات

الشاعر شاعر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 348.

يا أختنا المشبوحة الباكية،

أطرافك الدامية

يقطرون في قلبي ويكيّن فيه.

يا من حملت الموت عن رافعيه.

من ظلمة الطين التي تحتويه

إلى سماوات الدم الوارية.

يمثل (السياب) هذا الزمكان التاريخي جسداً محدوداً أطرافه دامية، فهو بعد ما ناله من العذاب واهن وتعب ومرهق وجراحه تشخب دماً، كما إن السياب يمتثل هذا الزمكان الجسدي امتداد له ولبني جلدته من عرب ومسلمين، فهذه الزمكانات التي تنتمي إلى زمكان ولاد العربية والإسلامية، تندمج مع زمكان جميلة برباطة الأخوة التي هي وجه لنحائس هذه الزمكانات جميعاً، لهذا فإن الشاعر لا يقف حيادياً أمام معاناتها، بل هو يتألم لألمها، ليصبح هذا الألم وجهاً مشتركاً آخر لنحائس هذه الزمكانات، ويعي الشاعر فداحة الألم الذي يتغى مشاركة جميلة فيه، إذ يعلم أن هذا الزمكان الجسدي يواجه الموت الذي يهدده كزمكان بالانقضاء والانهاء، وليهدده كمكان بتحويله إلى طين يقبع في ظلمة اللحد، غير إنه لا يهرب من هذا الفناء بل يحتضنه، بكل المعاناة التي تشكلها آلام التعذيب، وبهذا يضحى زمكان جميلة الجسدي زمكاناً تاريخياً للمقاومة التي لا تعترف بالمساومة والاستسلام طريقاً لها، وفي هذا الزمكان الجسدي المقاوم يرى السياب زمكاناً أعم منه ينتمي إليه الأول^(١):

الأرض؟ أم أنت التي تصرخين؟

^(١) المصدر السابق، ص 49.

في صمتك المكثف بالآخرين؟

في ذلك الموت، المحاض، المحب، الصغى، الصبح
ولحن؟ أم أنت التي تولدين؟
أسخى من الميلاد ما تبذلين،

برى (السياب) في زمكان جميلة المقاوم صورة للزمكان الذي تنتمي إليه وبرى
وبرى في صراخه تحت ألم الداب للمستمر، صراخ الأرض، حيث تصبح الأرض بغير
حياً قادراً على الصراخ على الرغم من كونها في الواقع جماداً، وهذه ربما كانت صورة
تنتمي إلى نمط الصورة الفطرية كما يستلها نعيم اليالي حيث: "إن الإنسان في حالة
الفطرية مثله في حالة الصور الفطرية مثله في حالة الصور الخلقية لا يفكر عن غير ذلك
بعد هناك شيئاً ما في داخله يفكر"^{١١}، واستمرار صراخ جميلة تحت العذاب وبرى من
الأرض أي وجود المستعمر الدخيل على ظهورها يريد أن يفتسها من أبنائها، وبما يلزم
أن زمكان جميلة وزمكان الأرض من حيث إن سبب معانقهما واحدة والمخرج منها
وهو زوال الاستعمار، ويوحد السباب بين الصراخ، وهو زمكان سمعي غير مرئي عند
كرمكان ألقى بسبب العذاب وصراخ الزمكانيات الأخرى المحالسة لها لدى الولادة بحالة
بلمح وبأمل أن يكون مصير هذا الزمكان التاريخي المقاوم مصيراً إيجابياً بالخلاص من العذاب
والاستعمار والسماح مع الأرض زمكان الانتماء والحرية، لكن السياب يرى أن هذا الزمكان
للقاوم زمكان جميلة تحت العذاب، هو زمكان إيجابي في حاضره على الرغم من نحوه إلى
زمكان لؤل، لأن هذا الزمكان الذي يعالجه ويقاومه لم يكن مستقراً بل هو ناتج عن قنانه زمكانه
^{١١} نظير الصور الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ٢٠١٨، ص ٣٧٩.

الأرض، زمكان لا يتحرك، وهو سحر يولد في تلك اللحظات والنفس، سوشكي، زمكاناً للروح المحيطة

تعلو فوق الآلام فوق القلوب
فوق النوى، فوق العقائد السخايف
تعلن حتى معقل الآلهة
كأزمة التواكل
مكتسبة الشائبة

حيث يمكن استعارة العلو زمكان حيلة إشارة إلى تحقيق الحد أدنى وهي استعارة
الاعتماد بالغة عن تصور بعض القسب الانحائية الانحاء فوق مقابل الانحاء أسفل للقيم السلبية
كالخينة والقتل، "وعده الاستعارات الانحائية لبعض التصورات نوحها فضائياً، كما في
التصور التالي: السعادة فوق، فتكون تصور السعادة موحهاً إلى أعلى هو الذي دور وجود
تعاير من قبل: "أحسن أمني في القمة اليوم" (1) ويبدو في هذه القصيدة أن الشاعر نوحها
رماً نحو الماضي، وهو حاضر زمكان المقاومة ضد حيلة الذي يعاني وهلات العذابة وفي
الوقت ذاته حاضر الحلق الحد له كزمكان مقاوم ودولة التاريخ كزمكان تاريخي، حيث إن
الأفق الزمني في القصيدة لا يركز على الطرفين الآخرين من الزمن وهما الماضي والمستقبل.

2. زمكان الثورة

إذا كان السراب في قصيدته "إلى حيلة بوحيرة" يجرى عن تضام مع زمكان المقاومة

(1) إدغار شاكتر السراب، الدعوات، المجلد 2، ص 54.
(2) جورج لايتكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نعيا بها، ت: عبدالمعتمد جعفر، دار توبقال
للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2009، ص 33.
51

وعن قصيدته له، فإن ذلك ربما مرده إلى كونه شاعراً متشبعاً بقيم العدالة والحرية، ولهذا فإنه في قصيدته "بور سعيد" من مجموعته الشعرية نفسها "أنشودة المطر"، يخلد زمكاناً آخر هو زمكان بور سعيد، الذي هو زمكان اصطناعي، مكانه رقعة جغرافية بعينها، وزمانه هو زمان حاضر في القصيدة، زمان تعرضه لعدوان أجنبي، إذ يناديه قائلاً⁽¹⁾:

يا مرفأ النور، ما أرجعت وادعة
من غير زاد، ولا آويت قرصانا
ولا تلفظت من رسالك معتدياً
إلا مدمى ذليل الهام خزيانا

إن الشاعر في هذين البيتين من القصيدة، التي مازج فيها بين الشعر العمودي وبين شعر الحر، يصور بور سعيد مرفأ للتضامن، أي زمكاناً لا تقتصر فيه الزمكانات البشرية إلى الزاد ولا إلى الأمان، لأنه زمكان يتميز بعلاقة تتجاوز مع الزمكانات الجسدية المسالمة المتسامية للتضامن، ومن هنا يتجسّد كونه زمكاناً متجانساً، مستقراً، غير إن هذا التجانس وهذا الاستقرار يتعرضان للتخريب، بسبب زمكانات أجنبية معتدية، حيث إنه يصبح باستقراره وانسجامه هدفاً لأطماع هذه الزمكانات الغاشية⁽²⁾:

أطفالك الموتى، على المرفأ⁽³⁾

يكون في الريح الشمالية،

والنور من مصباحه المطفأ

قد غار كالمدينة

في صدري العاري.

⁽¹⁾ البدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 133.

⁽²⁾ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 135.

العدالة الموقن غاز الحديد

في عرسه الدامي، وذل الرصاص،

وبسم العيون المارحة، ينحول زمكان بور سعيد إلى زمكان النار والحديد، فمكانه
في تلك الزمكانات بشرية متضامنة أصبح حاوياً لزمكانات متقابلة متنازعة متنافرة،
وبسم مرسى الحركة النار والرصاص، وتدفع بورسعيد لمن هذا العدوان من مهج أبنائه من
العدوان، تدفعهم زمكانات جسدية صغيرة غير قادرة على الاندماج في حركة القتال والنار،
حيث لا لاله نفسه زمكانات كان يتوقع أن تكرر مكانياً من حيث الحجم وزمناً من حيث
الزمن بدورها زمكانات جسدية أخرى، أي أنها الوجه المحدد لزمكان بورسعيد
سريع الاستمرار، وزمكان الرصاص لتشكل مكانياً من قطعة مفردة الصغر في الحجم
بشأن مفردة في سرعة الحركة، هو زمكان يتسبب في انقضاء زمن زمكانات الأطفال ليضي
حماهم في مجرد أشلاء متفرقة في (زمكان بورسعيد) سرعان ما تتلاشى بدورها في القصور،
لأنه العدوان على بورسعيد استهدفه زمكانياً باستهدافه لزمكاناته بالقضاء عليها لأحد
مكافأته، وبغير السباب عن تضامته مع أبناء بورسعيد، كما يعبر عن أساء لما وقع عليه
من عدوان النار

يا مرفأ النور، كن مرسى لأفكاري

يا مرفأ النار

ألهبت أغوارني

بالنار

العدوان على "وسعيد الذي استهدفه زمكانياً، مكانياً بوفوت زمكانات حسنة
معدت وديناً لوصول حركة غير طبيعية من النزاع والقتال والصدام بين هذه الزمكانات وقد
أمكننا المسعة التي تنتمي إليه، هذا العدوان جعل الشاعر يشعر نتيجة لتضاد
استخدامه مع إمكانات دور سعيد الحسنية الأصلية بشعور عدواني تجاه الزمكانات المعادية
المرحلة له وقد تحقق الفصاض ضدها وضد الزمكانات المعادية الأخرى التي تجاهلتها،
وهذه جميع إمكانات وسعيد في تلك المرحلة التاريخية زمكاناً تاريخياً للثورة ومشاعر الثورة ضد
كل ما يستهدف الأوطان الآمنة وكل ما يستهدف مبادئ الحرية والعدالة، وهذا وفق ما
نستنتج الشاعر ومحاولة التعبير عنه في هذه القصيدة، وأيضاً وفق ما تتيحه لي قراءتي للقصيدة
من لحظ

رابعاً: الزمكان الديني

1. إمكان التضامن:

يقول يوسف حلاوي عن قصيدة السياب "المسيح بعد الصلب"⁽¹⁾: "ليس
السياب فيها فراع المسيح وتفاعل شخصيته مع هذا القناع، الذي يقتضيه بدوره شخصيات
أخرى، فتكون النتيجة قصيدة درامية متعددة المحاور"⁽²⁾، حيث إن القناع: "دخل المسرح
يصبح مصطلحاً مسرحياً مهماً، ومنه انتقل إلى الشعر الحديث، ليعبر عن لون متقدم من
التوظيف الشعري للرموز والشخصيات"⁽³⁾، ولهذا التوظيف الشعري شروك لتجاحه إذ: "يمكن

⁽¹⁾ البدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 106.

⁽²⁾ الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 71.

⁽³⁾ محمد علي الكندي، الرمز والفن في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة،
بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 67.

بأن تقيّة الفاع تكتمل عند تقفلة تعادلية بين العنانية والدرامية. فلاشئ عندها أن
وهو مشكل للشاعر أو الشخصية، وتصل درجة الانقباض في الإحالة أقصى عابدها. بعد
اللقبي عندها متروداً متحوراً في أي القطين بسبع وشابع، أهو الشاعر أم الشخصية¹¹⁶، وإذا
كان السباب قد تقع في هذه القصيدة بفاع المسيح عليه السلام، فلاشئ أعد هذه الشخصية
بمكاناً جسدياً دينياً، عرفته الديانات السماوية على اختلاف عقائدها فيه، حيث حلت ذلك
الشاعر فيه واعتزجت بذاته الأصلية بعدما حورت في تحرته الدينية كما عرفتها الأديان
السماوية¹¹⁷.

بعدها ألزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف التخيّل،
والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني. وأنصت، كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة

في هذا المشهد تظهر ذات المسيح عليه السلام كما هي موظفة، وزمكانه الذي
تعرض للقتل بوساطة الصلب، منفتح الجراح، لا يزال يستقبل الصوت ويدركه، حيث إن
مكان الصوت المدرك من قبل زمان الجسد، سواء أكان مصدره زمان الرياح التي هي
مكان طبيعي مكانه الهواء الذي يكونه، وزمانه يلاحظ من حركة هذا الهواء، أم كان مصدره
المكانات الجسدية النائية بخطاها، زمان الصوت المدرك هذا كان في هذا المشهد الدليل

¹¹⁶ المرجع نفسه، ص 116.

¹¹⁷ شاعر شاعر السباب، الديوان، المجلد 2، ص 106.

على أن الحياة قد دبت في هذا الزمكان أي أنه زمكان لا يزال مستقراً، وهذا بعد أن
يسمى الموت إلى أخت استمرته قبل ذلك، والدليل على أن الموت قد وقع ثم دبت بعد
الموت أن زمكان المسيح قد عاد يقبل زمكان الصوت فقط بعدما أنزلوه عن الصليب وأعاد
عن ذلك بملك تفاعل الزمكان الجسدي هنا مع زمكان الصوت دليلاً على عودة الحياة
وأدعو لشجرة هنا خاصة بذات المسيح عليه السلام غير أن المشهد الآتي يصور زمكاناً آخر
غريباً عن هذا الذات (١).

حينما يزهر التوت والبرتقال،
حين تمتد "جيكور" حتى حدود الخيال،
حين تخضر عشباً يغني شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها،
حين يخضر حتى دجائها،
يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها.

في هذا المشهد يظهر زمكان جيكور قرية السياب، وهو زمكان واقعي، غريب عن
ذات المسيح، لكنه مرتبط بذات السياب في الواقع، وهو في هذا المشهد يرتبط به عبر الخيال
ليتحول إلى زمكان خيالي، المكان منه ممتد بشكل لا نهائي، يغطيه العشب الأخضر الذي
يدل على جانبه الزماني وهو الربيع، حيث يتماهى السياب كزمكان جسدي مع هذا الزمكان
الواقعي الخيالي جيكور من خلال رابط الحياة أي الاستمرارية لدى الزمكانين المتماهي
ويلاحظ إلى هنا أن ذات القناع تعيش تجربتها ضمن زمكانها الخاص، بينما لا تعيش الـ

(١) المصدر نفسه، ص 107.

للشعة تجربتها إلا عبر الخيال والذاكرة لأنها في زمكان غريب عنها، وفي الأسطر الآتية تظهر
معدداً ذات القناع⁽¹⁾.

هكذا عدت، فاصفر لما رأيته يهودا...

فقد كنت سره،

كان ظلاً، قد إسود، مني، وتمثال، فكره

يقول خليل الموسى: "يتخذ السياب شخصية السيد المسيح قناعاً في قصيدته
"المسيح بعد الصلب"⁽²⁾...، فيستخدم الصلب التاريخي رمزاً للصلب المعاصر الذي يعانيه
الشاعر (الشعب العراقي)، فالمسيح لم يموت بعد صلبه، وهو لا يزال يسمع الرياح تعصف
بجبل العراق، ويصل إلى أسماعه عويل المعتبين، ويرمز إلى الحكام بشخصية يهودا الذي سلم
السيد المسيح إلى أعدائه⁽³⁾، فالزمكان الجسدي المعادي، الذي ظن أنه زمكان منقضى زمانياً
بالموت، ومكانياً لا يمكنه الخروج من القبر زمكان الموت، الذي يلي زمانياً الزمكان الجسدي،
زمانه يتبدى من لحظة إبداع الميت فيه، ومكانياً هو حفرة في الأرض مغطاة تحوي جثمان
ليت حتى يتحول إلى رميم، وهذه المفاجأة برؤية زمكان المسيح تتسبب في حدوث تغيير في
زمكان يهودا في جانبه المكاني الذي تلوّن باللون الأصفر الدال على الخوف والفرع، وهذه
لواجهة بين الزمكانين الجسديين دليل على أن زمكان المسيح هو فعلاً مستمر على قيد الحياة
بتفاعل مع الزمكانات الجسدية الأخرى، غير أن المشهد الآتي يوحي بغير ذلك⁽⁴⁾:

قدم تعدو، قدم، قدم

⁽¹⁾ نثر شاعر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 107.

⁽²⁾ بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط.، 2003، ص 217.

⁽³⁾ نثر شاعر السياب، الديوان، المجلد 2، ص 108.

الفرح بكاد، بوقع خطاها بهلدم.

أرى حالوا؟ من غيرهم؟

قدم... قدم... قدم

أوما صلوني أمس؟... فلها أنا في قيري.

زمكن المسيح هنا أيضاً مشير على قيد الحياة، غير إنه هذه المرة لا يسير من
الاحياء، وإنما هو قابع في القبر زمكان الموت منذ تم صلبه أمس، وهنا تتناقض، لأن الإنسان
لا يمكنه الحياة في القبر، ولأن الزمكان الجسدي الحي لا يمكنه الاستمرار في القبر زمكان
الموت، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فزمكان المسيح الجسدي في الوقت ذاته قابع في نور
كما أنه يسير بين الأحياء عندما قابل شخصية يهوذا، فالموت إذن لا ينال من ذات المسيح
عليه السلام ولا من زمكانه الجسدي، وفي الأسطر الآتية يوضح الشاعر سبب هذه المنعة على
نور التي هي قدرة إعجازية (١).

حين فصلت جبي قماطاً وكتمت دثار،

حين دفأت يوماً بلحمي عظام الصغار،

حين عريت جرحي، وضممت جرحاً سواه،

حطم السور بيني وبين الإله

يظهر التعبير الشعري هنا، أن زمكان المسيح الجسدي عندما تفاعل مع الزمكانات
الجسدية الأخرى تفاعلاً يضمن استمراريتها وتخفف من معاناتها أي بتضامنه معها، ومساندته
في مساندة الحياة واستمراريتها، فإنه قد تحول إلى إله له المنعة على الموت، وله القدرة على

(١) المصادر لنفسه، ص 109.

في ثلاث حلقه في الوقت نفسه كما مر من وجوده في القبر واسترجع في الآل (20)،
 هذه فترة بصيرة أعرضنا لنصبح يمكننا المسيح عليه السلام في هذه القصيدة يمكننا إدراك
 بركة قصيدة التضامن التي تصبح سبلاً للحياة في وحدة الموت، ويكون الموت ممكناً في
 هذه القصيدة التي تمثل الوسيلة الوحيدة لتحقيق استمرارية الأفراح والمصاعب، كما
 نرى في هذه القصيدة روح كل من يهتد هذه الاستمرارية من أقباء يهودا، وتقول سائدة بعد
 المراح التكامل روح كل من يهتد هذه الاستمرارية من أقباء يهودا، وتقول سائدة بعد
 القصيدة تصبح تدخل في الماترة الرمزية السياسية، حتى حركة المسيح هنا تتبع مسار الحركة
 السياسية، فقد اختار السياب في المسوح وجهه الصاعد من الأرض، حتى جاء تأملها
 في الروح السياسية، فقد اختار السياب في المسوح وجهه الصاعد من الأرض، حتى جاء تأملها
 السياب لا تأملاً لشيء، ومن وجهة نظري الخاصة فالسياب ربما أراد القول من خلال هذه
 القصيدة أن التضامن هو طريق نحو المطلق، طريق الفرد نحو الجماعة وطريق الفرد والجماعة نحو
 السياب أن التضامن كقيل بإعطاء أمم قوية ناجحة في مسارها التاريخي.

٢. المكان المعاناة:

يقول خليل الموسى: "قصيدة سطر أيوب مثلاً على قصيدة القناع، فقد اتخذ السياب
 رمزاً الشخصية الدينية "الني أيوب" قناعاً للتعبير عن تجربته في مرضه الأخير"⁽²¹⁾، أي أن
 صاحبه في هذه القصيدة يحيل على الزمكان الجسدي للني أيوب خلال فترة معاناته لآلام
 المرض، حيث إن هذا الزمكان هو زمكان ديني أخرجت عنه الكتب السماوية، ويصور السياب
 بأنه جسدي الخاص في حالة المرض قائلاً⁽²²⁾:

شهور طوال وهذي الجراح

⁽²¹⁾ مجلة الإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص135.

⁽²²⁾ السياب، العربية المعاصرة، ص226.

المؤلف السياب، اللبوان، المجلد 2، ص297.

تشرق حتى مثل المدي
 ولا بهذا المدة عند الصباح
 ولا يصبح الليل أوجاعه بالردى
 ومكانه الجسدي هذا تشوهه جراح ناجمة عن المرض، وهذه الجراح هي زمكانات
 تحدث في مكانه الجسدي مكانها تشكله تشوهات في الجانب المكاني منه، ربما كانت تنظر
 من قسمة لونها لغير لون دمه، وزمنها هو حركة الألم فيها ومعاناة الشاعر له، حيث دامت
 هذه الآلام شجيرة متواصلة لا غداً ليلاً ولا صباحاً، حيث إن الليل زمكان طبيعي مكانه
 يشكّل بواب الضوء وحلول الظلام، وزمانه تابع لحركة دوران الأرض حول الشمس، بينما
 الصباح يمكنه تشكيل بظهور ضوء الشمس، الذي هو زمكان يظهر الأشياء، وزمانه يلي
 زمان الليل، ومكان السياب الجسدي يرجو كذات أن تتوقف هذه الآلام بنهاية المرض الذي
 يهدد السبئية هذا الزمكان، أو بنهاية هذا الزمكان الجسدي ذاته بالموت، غير إن الشاعر
 وعلى الرغم من معاناة هذه الآلام المتواصلة، هو يستحضر قناع شخصية النبي أيوب عليه
 السلام لدى معاناتها لآلام المرض كما عاشته⁽¹⁾:

ولكن أيوب، إن صاح صاح:

"لك الحمد، إن الرزايا ندى،

وإن الجراح هدايا الحبيب

أضم إلى الصدر باقاتها،

هداياك في خافقي لا تغيب

⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص 298.

هداياك مقبولة هاتها!

إن الزمكان الجسدي للسياح هنا يحاول أن يتماشى مع الزمكان النفسي الذي
أبواب عليه السلام حال معاناة المريض، فإذا كانت شخصية النبي أيوب واجهت هذه الآلام
والأذى فهي راسخ، أعطاه القدرة على مقاومتها، حتى تحقق له الشفاء، فإن السياح يتعاملون
« يحاول أن يرفع من محتويات رصيده الإيجابي رغبة منه في مقاومة الآلام مرضه الخاص، فهو
يحاول أن يحافظ على استمرارية زمكانه الجسدي برفع معنوياته وتوجيه تفكيره تفكيراً إيجابياً،
إن التفكير السلبي خلال مرحلة المرض ربما أدى إلى تفاقم أعراضه، كما إنه يحاول أن يحظى
بالشفاء بتحقيق الشفاء بعد معاناة الآلام كما حدث مع النبي أيوب عليه السلام، وإضافة إلى
كل ما سبق، فربما يحاول الشاعر هنا أن يكون موضوعياً قدر الإمكان، حيث إن الحياة
الشيء تعرف الآلام كما تعرف السعادة، ولا مندوحة من تقبلها في كل أطوارها في سبيل
حفاظة على تفكير سوي وإيجابي لا سلبي وهدام، وبهذا يصبح زمكان النبي أيوب عليه السلام
زمكان للعاناة، كتعبير عن التمسك بفكر إيجابي.

خامساً: الزمكان الأسطوري

1. زمكان اليوتوبيا:

بصدر السياح قصيدته "إرم ذات العماد"⁽¹⁾ من مجموعته الشعرية "شماشيل ابنة
الخلي" بهذا التصدير: (عند المسلمين أن "شداد بن عاد" بنى حنة لينافس بها حنة الله، هي
أرم وحين أهلك الله قوم عاد، اختفت إرم وظلت تطوف، وهي مستورة، في الأرض لا يراها

⁽¹⁾ الشاعر شاعر السياح، الديوان، المجلد 2، ص 349.

الأسرة في بحر أربعين عاماً، وسعد من الفصح له بالها^(١)، إذن فهو يحدد لإرم طبعاً
 في بناء القصيدة كسنة أسطورة تنتمي إلى مجال التحصيل لدى العرب، حيث "يكون البحر
 البحر من جهة السيلوف التي تعيش على الحد الذي وضعته الملاحظات الثالثة من
 الحبس ويرتبط بالسلطات التي تسمح له هذه الملاحظات بالوجود. وهذا يعني أن
 إلى شاعراً متبعاً من عوالمها كل مجتمع^(٢)، وتصور هذه الأسطورة إرم زمكاناً أسطورياً
 يستقر مكاناً من حد سعد من الفصح له بالها أي إما مكان عجائبي، والمكان العجائبي
 يستقر منه عدة آيات العجائبي الذي هو: "ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات
 وجودية حيث شاعراً تدخل في السور العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماماً، وهو يشتمل
 على حياة أبطال الخرافات الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير
 التي تحدثت عن ولادة الممد أو الشعوب^(٣)، فإرم هنا هي إنعاز عجائبي شكل تحدياً للشعر
 ر عاد الذي بالها، يمثل النجاح في الوصول إلى تحقيق الكمال في مظاهر الحياة وإشباع
 رغبات وتبع للعالم وتأكيد الأمان في إطارها، وربما هنا أن المكان هنا شديد التنوع
 والتعدد في تشكيله بين أمكنة طبيعية واصطناعية وفي محتوياته، وهو مكان مهيب للإقامة فيه،
 غير أن من أنه مكان مغلق، كما أنه مكان لا مرئي مستتر ولا يظهر للزمكانات الجديدة
 السيرة عادة، وبصفة أخرى فإن الجانب المكاني لهذا الزمكان غير متحقق في العادة، أما
 الجانب الزماني له فهو دوري يمر عبر دورات تدوم أربعين سنة لكل منها، فهو زمان ينتمي إلى

(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢) جاك أوفوف وآخرون، التاريخ الجديد، ت: محمد الطاهر المتصوري، ص 481.

(٣) حسن غلام، العجائبي في الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم
 ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص 32.

من الموضوع كما عرفه القدماء أن يكون زمان الكون دورياً فامر لم يكن في العصور
الوسطى الغربية القديمة موضع خلاف كان ذلك بدفعة قائمة على شهادة النظر الذي يحد
من حركته يتطوّر دورياً المسار نفسه ليعود من بعد إلى نقطة انطلاقه، دائرة على
مسار التي لم زمان دوري، وأصل هنا إلى شجرة هي أن هذا الزمكان دوري لا يتحقق إلا
بوجود من خلال ظهور للمكانات الجسدية البشرية، والحديث عن هذا الزمكان في هذه
السياق هو في الواقع قصة يرويها جد لأحفاده الصغار (٢):

حدثنا جد أبي فقال: "يا صغار،

مقدراً كنت مع الزمان،

نقودي الأسماك، لا الفضة والنضار،

والورق الشباك والوهار

ونفسه هنا تمثل تفاعلاً بين زمكان جسدي يتميز بالطول في جانبه الزمني، هو
يكن بعد، ومكانات جسدية أخرى تتميز بالصغر في هذا الجانب الزمني وفي جانبها
الذي أيضاً وهم الصغار، وهذا التفاعل يتم بواسطة زمكان الصوب الذي يصدر من زمكان
هو من زمكانات الصغار التي تستقبله، ومن خلال هذه القصة التي يرويها الجد يصور
شبه ألي من القصيدة زمكان الجدة إرم (٣):

لم أدر إلا أنني أمالي السحر

٢ كريستوف بوميان، نظام الزمان، ت: بدر الدين غروودكي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان
ط ١، ٢٠٠٩، ص ٣٤٣.

٣ لم شاتم السبات، السوان، المجلد ٢، ص ٣٤٩.
المصدر نفسه، ص ٣٥١.

إلى سائر قلعة بغداد من جهة
جانب الأضلاع من ألف ألف عام
كانت له الطلاء
كانت الشجر في المساء
من عليه لم فاض حوله الطلام
وسرت حول سورها الطويل

بهم يمكن أن هذا مكتاباً قلعة هائلة يحيط بها سور طويل مني من الحصار
التيه السعة الساس، ومانياً من زمن شهيرة للمركبات الحسني للحد وثقته للكني
جوابه

حتى بلغت في الجدار موضع العماد
نظم فيه، كالدحي، بوابة زهية
خلفها الحديد، مد حولها نحى
إزاء باليون لا تحسه المسامع
وقفت عليها أدق

بعت هذا تعامل زمكاني في المركبات الحسني للحد ورمكان القلعة من خلال
الذي غير وانهما حيث إن الذي من الجانب للكني القارب وتصادم بين الجانب للكني
لزمكني ومن الجانب الزمان لفة الزمنية التي بعت فيها هذا القارب والقتال، وفي
ص، الأسطورة في تصدير القفيلة، فإن الحد استولت على كيانه الرغبة في أن تصبح له الدولة

ألم تاتر السيل، السواد، المعركة، من 391

يخرج إلى الجنة العجيبة طلباً للسعادة التي قد لا يجدها في العالم العادي الذي يحشر فيه.
الإنسان الآن يحوم زمكان إرم إلى الاستغناء كما تروي الأسطورة وتصدق نفسه المجدد،
نعمت، نعمت... واستغقت: مر ألف جبل!

الشمس والقلاة

والعيم والسما

وكل ما أراه

هناك حيث كان سورها، المياه

تسبح في الخليج

تحتفي القلعة ويظهر مكانها الزمكان الواقعي مياه الخليج، مكانه رقعة جغرافية بعينها،
يرتد هو الزمان العادي المدرك من قبل زمكان الجد، ومحاولة مني لتأويل القصيدة أقول إن
زمكان إرم العجائبي ربما يمثل في رؤيا الشاعر مثلاً للنجاح والازدهار في واقع حياتي يرغب به
يرتكز على واقع المعيش، وهذا سبب توظيف أسطورة عن جنة عرفها العرب وتظهر في
مفردات الخليج، وهي في الآن ذاته من صنع العرب ذاتهم، فالشاعر يرغب في واقع بديل عن
الواقع الذي عاشه وطنه في تلك الفترة، ولهذا تصبح إرم زمكاناً لليوتوبيا، حيث يمكن تعريف
ليوتوبيا "UTOPIE" بأنها "مثال مرغوب لكنه غير قابل للتحقيق"⁽²⁾، ويجعله إرم جنة سمع
عنها من جده في فترة طفولته، فإن السباب في نظري يحاول أن يشير من خلال هذه القصيدة
إلى لحظة في فترة نضجه إلى يوتوبيا أو مدينة فاضلة لا يطالها النقص والتأزم، وتكون الحيا
أسطورة فيها تمكنة لكل أبناء وطنه.

⁽²⁾ انظر نفسه، ص 352.

٢. زمكان المدينة.
في قصيدة "المومنين العمياء" يصور الشيايب المدينة من خلال هذا المشهد (١):
عمياء كالخفاش في وضوح النهار، هي المدينة
والليل زاد لها عماها.

والعابرون:
الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،
والأعين التعبي تفتش عن خيال في سواها
وتعد آنية تلالاً في حوانيت الخمر
موئى تخاف من النشور

قالوا ستهرب ثم لا ذوا بالقبور من القبور!

يحسد الشاعر المدينة من خلال زمكان جسدي حيواني هو الخفاش، الذي من طبيعته عدم القدرة على الرؤية نهاراً، وهذا ربما دلالة على طبيعة الحياة في المدينة، حيث يعيش الكثير من الناس الذين يسعون خلف أهداف ومصالح متضاربة، وكل يريد تحقيق هدفه ومصالحه حتى ولو كان ذلك على حساب مصالح الآخرين، وهذا التنافس بينهم ناتج عن غياب فضائل التضامن والتسامح والتعاون، فيشبه الشاعر هذه القيم النبيلة الغائبة بالنور الذي لا تمكن المدينة من رؤيته نهاراً، وهي في الليل أكثر عجزاً عن رؤيته، حيث إن الليل هو ملاذ الناس الذين يعملون نهاراً لكسب المال، وفي الليل يطلبون التسلية والمجون، وهذا يعني غياب قيم نبيلة أخرى كالعفة والطهارة والاتزان، إذن فالشاعر في هذا المشهد يصور المدينة زمكاناً

(١) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد ٢، ص ١٤٣.

ركانة رقعة عمرانية يغيب عنها ضوء النهار وتغيب عنها القيم السيمية، وزمالة مع النصارى
سبح المحور واللصوص، وهذا الرميكان الليلي يلتصق بالرمكانات الحسدية التي تشغل عذراء
بها الشعور بالخوف وعدم الثقة، هذا من جهة ومن جهة أخرى هي تريد الغياب عن هذا
الواقع للظلم في المدينة يشرب الخمر في حركة عيشة لا جدوى منها، ولهذا فالشاعر يحاول
تدويره في هذه الحياة المدنية من خلال الأسطورة الإغريقية عن الملك أوديب⁽¹⁾:

أحفاد أوديب الضريخ ووارثوه المبصرون

(جوكست) أرملة كأمس، وباب طيبة مايزال

يلقي أبو الهول الرهيب عليه، من رعب ظلال

والموت يلهم في سؤال

باق كما كان السؤال، ومات معناه القديم

حيث يقف أبو الهول أو السفنكة على باب مدينة طيبة، ويقتل كل من يعجز عن
الإجابة عن سؤاله، "عندما قضى أوديب لغز السفنكة كانت معرفته تتركز على ذاته، نوعاً
داً قد ساءت مغنية الشؤم: من هو الكائن ذو القدمين والأقدام الثلاثة والأربعة...؟ ولم يكن
إلا الأمر سر، إلا في الظاهر، بالنسبة إلى أوديب... الذي يعلم علم اليقين أنه هو المقصود،
أو الأخرى، أن الإنسان هو المقصود من خلاله"⁽²⁾، وينجح أوديب في الإجابة عن السؤال
فقد أتبع له الجواب الموهوم أبواب طيبة على مصارعها، لكنه، عندما أقامه على رأس

المراجع نفسه، الصفحة نفسها.

جاستين ليراند، وبيار فيدل لأكبي، أوديب وأساطيره، ت: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة
بوت، لبنان، ط1، 2009، ص 74.

الدولة، معناه يقتل حبيبته للعلية يقتل الأب والسفاح غيب إختفائها عنه^(١٢)، غير إلا السرد
في هذا المشهد يوفق الأسطورة عند القصة التي كان أبو الحول فيها لا يزال راضاً عند طيها
بمثل القاصين إليها طعم الموت قبل قدوم أوديب، لتظهر هنا (مدينة طيبة) زمكاناً أسطورياً
مكان المدينة أو الرقعة المعصورة كما تصورها الأسطورة، وزمانها يتنهي إلى زمن الأسطورة في
تحتل، وهذا الزمكان الأسطوري يربط بزمكان السفينة التي هي زمكان أسطوري جوي
يرتبط بالسؤال والموت، أي أنه يتفاعل مع الزمكانات البشرية بوساطة زمكان الصوت ثم به
ذلك بسبب حاجة هذه الزمكانات، وبعية الوصول إلى جواب عن السؤال، والخروج
أرى أن ارتباط زمكان طيبة بالموت الناتج عن عدم الوصول إلى جواب عن السؤال، والخروج
رغم ذلك بسيط، هو الإنسان، يعني غياب مفهوم الإنسان عن مستوى الوعي الفردي لأنه
للمدينة الحديثة، حيث إن هذا المفهوم ينحزل إلى الجانب المادي من الإنسان المتمثل في استقرار
على مصالح الشخصية في غياب لمفاهيم التضامن والتسامح؛ أي وبصيغة أخرى، قلديا
نعاي من موت الإنسان على مستوى الوعي وهي بذلك صورة لمدينة طيبة التي عانت من
موت الإنسان فعلياً، بسبب افتقارها إلى الوعي بمفهوم الإنسان؛ أي أن طيبة كزمكان
أسطوري تصبح رمزاً للمدينة الحديثة كما يعبر عنها السياب في هذه القصيدة.

الفصل الثالث:

الزمكان عند عزالدين المناصرة

- أولاً: زمكان التجربة
- ثانياً: زمكان الذكرى
- ثالثاً: الزمكان التاريخي
- رابعاً: الزمكان الديني
- خامساً: الزمكان الأسطوري

(السياق ناظم أساطير، بينما المناصرة مندع أساطير)
د. علي عشري زايد^(١)

أولاً: زمكان التجربة

1. زمكان الانتماء:

يذكر عنوان القصيدة "الخروج من البحر الميت" (1969) في النسخة الأولى من مجموعته الشعرية التي تحمل اسم القصيدة ذاتها، إلى تفاعل بين زمكانين: الأول هو سبدي يخص الشاعر، والثاني زمكان طبيعي يعينه هو البحر الميت، الذي يشكل مكاناً من عوالم ماني يحتل منطقة بعينها بين شرق بحر الأردن وفلسطين، ويشكل زمكناً من بين موضوعي التشويق بين الناس جميعاً، إضافة إلى زمن يمكن استيعابه من حركة مياه البحر إلى رايح وتأثر طاعري لكك والحزير، وهذا التفاعل بين الزمكانين هو حركة تباعد أو ابتعاد عن المكان، وفي الزمان بقعة هذا التأني، غير إنه يمكن عد عبارة العنوان مجازية، تعني بقاء المكان، وفي الزمان بقعة هذا التأني، وإذا كانت المجموعة الشعرية هذه قد صدرت سنة 1969، فإنها تكتسب أهمية بالغة بالبحر الميت، وإشارة إلى حرب 1967 التي انتصر فيها الصهاينة على العرب، ويسعون لتوذيهم إثرها عبر احتلال منطقة واسعة، منها المنطقة الواقعة غرب البحر الميت (الضفة الغربية)، ومنها مدن فلسطينية كالخليل وبيت لحم، والقدس⁽²⁾. حيث احتل الإسرائيليون للمنطقة ربما عنى ضمناً خروج أهلها منها رغم إرادتهم نحو بلدان غير الحظوة، وربما عنى أيضاً تعرض الشاعر ذاته إلى المغادرة نحو المنفى، غير أن القصيدة تشهد بعد فمماً عن معنى الخروج والنفي، حيث يقول الشاعر:

⁽¹⁾ النسخة الكاملة، منشورات البيت، الجزائر العاصمة، ط7، 2009، الجزء 1، ص93.
⁽²⁾ عبد الله العربي، الحرب الثالثة بين العرب وإسرائيل، ت: مازن البندك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص198.

تمسك المزارع بالدار
بشيء كخدعة العجب، أسبح في لوحة الكهرياء
حوله كوحشة ظلم، رأى أنه العاتية
تشتعل في ميل ثوب الحريفة، فانكش الأرجوان
على قبة الصلور، وتسلع الأقبحوان

يشعر الشاعر بعبء العشب الموزي الذي في الصورة الأولى، ويبدو لي وجه الشاعر
معرفة لاسم الأرض، فكما إن العشب في الموزي لا يمكن تصويره دون أرض يندلي
حده ويبدو عولها سبته، فكذلك الشاعر يرى أنه غير قادر على تصوير نفسه مجرداً من
لاسمه إلى أرض، فهو يمسك بها في الصورة الثانية كما تمسك الطفل بثوب أمه لتد
رأسها بعد غياب، وهذه الأم التي تلبس الأرجوان هي الأرض (فلسطين)، التي يسمي إليها
شاعر واتحاده الأقدمون الذين عرفوا بهذا الصباغ: "كان الإغريق بشكل خاص هم الذين
أطلقوا عليهم تسمية يني كنعان (Phoenician)، التي كان لها عندهم مدلول "الرجل
العمور"، وما إن الكنعانيين كما خلال ذلك الزمن قد ابتكروا (الصباغ الأرجواني) فقد
استند بعض الباحثين بأن هذا الاسم قد أعطي لهم لتحديد صناعة قومية اقترنت بهم (ش)، كما

المعروف من المنصورة. الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص 93.

ش. جان ماري، تاريخ الحضارة الفينيقية الكنعانية، ت: زها الخش، دار الحوار، اللاذقية، سوريا،
ط 1، 1998، ص 31. + كان الشاعر المنصورة منذ منتصف الستينات هو الداعية الأول لفكرة
الكنعانية في شعره ومفالاته، باعتباره عنصراً أساسياً من عناصر الهوية، لهذا أطلق عليه (ياسر
عزمت، قائد الثورة) عام (1988) حين منح الشاعر (وسام السيف البرونزي) لقب (الكنعاني
الأول)، عز الدين المنصورة، فلسطين الكنعانية، 2009.

الشاعر الماصرة) في كتابه (فلسطين الكنعانية)، فهو يعتقد أن الاسم يعبر عن أرض
الأرواح. فالشاعر هنا يحاول إعطاء شرعية تاريخية لهذا الانتماء بإضافة عنصر (الكنعانية)
في هذا العصر الذي كان مرفوضاً سابقاً بسبب (الوثنية) فيه. بحيث يؤكد بشكل لا
يسمح للنفس، وهكذا يصبح الخروج الرمكاني من البحر الميت في مستوى وعي الشاعر غير
المتحقيق (14).

رحيلك

لا، لن يكون

رحيلك كالبحر كالشمس مثل رحيل المطر

تعودين عبر الشرايين قبل أفول القمر

تعودين مثل الحمام إلى بيتك الأخضر الأبدئي

وبين جزائر هذا الزمان الخوون

نغمين عرساً لأبنائك الطيبين.

في هذا المشهد يصور الشاعر ارتباط الأرض الكنعانية بأبنائها كارتباط مكونات
البيئة بعضها بعض، فإذا كنا لا نتصور طبيعة دون شمس ولا دون مطر فكذلك الشاعر لا
يعزلت دون أبنائها، فهي على الرغم من النأي والمسافات، تبقى تشدهم إليها، فهي
التي تلمح على مستوى الوعي كما تعود الحمامة إلى عشها، مهما كانت الحواجز والعوائق
تفصل بينها وبينهم، وهنا مفارقة على مستوى التعبير، فإذا كان الأبناء غير قادرين على

في هذا البحر الميت أحيا كاللدوري البدوي العطشان
أشرب كأس ليدي من وجع الدالية الشقاء

البحر الميت لي

البحر الميت لي

وهذا التعبير القوي بالالتواء يجعل الشاعر قادراً على مقاومة التمزيق الذي يعاني
كنتيجة لعدم الاستقرار بين المنايا المختلفة، والإغراءات المختلفة التي تحاول سلبه هذا التعبير
وهذا فهو ينسحب إلى زمكان الأرض في مكونيه المكاني والزمني⁽²⁾:

لن أصغ وجهي بالألوان المختلطة

حتى لا يدهمني طير الوروار

أشعب أشجار الأنهار

أشعب أعمدة النور

وجهي من هذا البحر المخمور

قلبي من هذا الزمن السكران

كنعان الأخضر لي

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 97.

⁽²⁾ انظر الدين المناصرة، الأعمال الشعرية.

البحر البيت لي

وهكذا يكون زمكان الأرض في هذه القصيدة زمكاناً للامتداد، الذي يشعّ نوره في
منازل الوعي الفردي تقاوم تجربة الخروج والنأي والتمزق، وتكون وسيلة الشاعر للمحافظة
على تلك الذات والسحابتها ضمن هوية محددة المعالم عبر الامتداد المكاني والامتداد الزمني
في حاضر المعيش نحو الماضي العريق البعيد، وهذه الهوية الواضحة تعمل في ذات الشاعر
على تشكيل تصور يكون قريباً ما أمكن من مفهوم العودة إلى الأرض الوطن، ومن هنا فإن
الشاعر يحاول أن يجد امتداد لزمكان الأرض نحو المستقبل، وهذه محاولة تعكس توجهاً رمزياً
نحو المستقبل، يتوسع معه أفقه الزمني في هذه القصيدة في الاتجاه ذاته ليشمل بذلك شكل
إمتداد زمني من الماضي البعيد نحو المستقبل غير المحدد مروراً بالواقع المتأزم، ولهذا يقول
شاعراً في ختام القصيدة (1):

من خاصرة البحر الشرقي يكون الأردن

ومن البحر الغربي تكون فلسطين

مع هذا يلتقيان.

بينهما نهرٌ من صلة الأرحام

يا هذا. إن نادانا

جداً، أو جدي: (كنعان)

"حيث يقف المكان بعمقه التاريخي منبعاً لحوارية اللغة وحوارية الصورة، ومنحماً
تولد قوة التعبير عن الهوية والمصير برؤى تعبيرية هائلة تختصر الجغرافيا في لحظة لقاء تستجيب

(1) الشاعر نفسه، ص 104.

صفت لبدء العودة، ويكون تداء الجسد عنداً زمكاناً سمعياً لا مرئياً يسمعه أبناء الأرض فور عودهم، حيث تضاف هذه الزمكانات الجسدية وتتفاعل معه بشكل يولد تفاعلاً آخر مع زمكان الأرض، وهذا التفاعل الثاني المتمثل في العودة، هو تفاعل زمكاني يتم على المكان أي الأرض لوطن، وعلى الزمان من خلال الفترة التي تستلزمها هذه العودة، غير إنه يفترض بما أن تكون قصيرة بل وفورية تلي التداء، لتداء الجسد وتداء الهوية والانتماء.

2. زمكان الحضور:

صدر عزالدين المناصرة مجموعته الشعرية "جفرا" بقصيدة "جفرا أُمي، إن غابت لبي" التي هي موضوع البحث في هذا الموضع، وهي متبوعة بقصيدة "جفرا لا تؤاخذي"، حيث إن "أول توظيف للجفرا في شعر المناصرة، كان.. في قصيدته (غزال زراعي)، 1962، وهو في هذه القصيدة يرمز بالجفرا إلى اخبوبة، ويبدو أن المناصرة في مرحلة الصبا، قد تعرف إلى وفاة من قريبه وتغرب منها... وفي الوقت ذاته أراد أن يحافظ عليها ويصونها من ألسنة أهل القرية فرمز إليها بالجفرا"⁽¹⁾، ويبدو أن (جفرا) أخرى كان الشاعر على علاقة عاطفية معها عام (1976، بيروت) استشهدت بتيران طائرة إسرائيلية. وإذا كانت جفرا هنا هي محبوبة الشاعر، أي أنها زمكان جسدي، يقول عنه الشاعر في بدء القصيدة⁽⁴⁾:

(1) محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعري عند المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 23.

(2) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 7.

(3) شعرة الجذور: قراءات في شعر عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 95.

عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 7.

الأسطر
في الشعر العربي المعاصر

من لم يعرف جفرا... فليدفن رأسه
من لم يعشق جفرا... فليشقى نفسه
فليشرب كأس السم الهاري.
يلدوي، يلهوي... ويموت

إن هذا الزمكان الجسدي في وجدان الشاعر حضور ضروري وحيوي، يرى الشاعر
أنه معنى لاستمرارية الحياة هو دون ما عداها، حيث إن فقدان الشعور بهذا الحضور هو
سبب موت أي انتهاء الزمكان الجسدي للشاعر، فوجود هذا الزمكان مرفوق بحضور
بذاتية جفرا، غير إن الأسطر الآتية من القصيدة تنفي هذا الحضور^(١):

جفرا جاءت لزيارة بيروت

هل قتلوا جفرا

هل صلبوها في التابوت؟؟

فأنا لعيونك يا جفرا سأغني

جفرا أمي، إن غابت أمي.

تساءل الشاعر عن إمكانية قتل جفرا في بيروت، وفي هذا التساؤل دلالة على غياب
الزمكان الجسدي عن الشاعر، بل وعلى انتهائه بالموت، وينتج من هذا أن حضور هذا
الزمكان الجسدي كما عبرت عنه الأسطر السابقة من القصيدة، ليس حضوراً في الواقع، وإنما
هو حضور فقط في ذات الشاعر، يعطي هذه الذات سبباً للتمسك بالحياة؛ أي باستمرارية
الزمكان الجسدي بشكل يتحول معه إلى مصدر لاستمرارية هذه الحياة وسبب لها، حيث إن

أعظم الساق، الصفحة نفسها.

غياب الزمكان الفعلية للشاعر التي كانت سبباً في نشوء هذا الحياة منذ البداية، هذا الغياب فتح المجال ليحل فيه حضور جفرا لتصبح هي الأم هذا، فحضور زمكان جفرا الجسدي في وجدان الممارسة تلك الصورة القوية الحيوية تحول هذا الزمكان إلى أم فعلية، وهذا الزمكان الجسدي تعاقب عن الواقع الحاضر بقوة في فكر الشاعر يؤثر فيه تأثيراً واضحاً^(١).

توسلي جفرا للموت،

ومن أجلك يا جفرا

تصاعد أغنيتي الخضراء.

تتمرق ذات الشاعر بين شعورين قويين متناقضين ناتحين عن حضور جفرا (الشعر الأول هو الرغبة في الموت وانتهاء الزمكان الجسدي للشاعر كنتيجة لعدم تحمله لغياب جفرا عن الحياة، وغياب زمكانها الجسدي عن الواقع، ورغبة الموت هنا دلالة قوية على ارتباط الشاعر بحيوته ارتباطاً قوياً، أما الشعور الثاني في الرغبة في الحياة واستمرارية زمكانه الجسدي، فحضور زمكان (جفرا) في وجدانه هو حضور جميل تصبح الحياة معه أملاً متصاعداً وريعباً أخضر، ولهذا فإن الشاعر يقاوم الرغبة في الموت بالأمل والتعلق بالحياة، وزمكانه الجسدي بهذا يصبح متوازناً مستقراً، محافظاً على استمراريته، فجفرا زمكان المحبوبة التي تحولت إلى أم تمد ابنها الشاعر بأسباب الأمل والحياة والمقاومة، جفرا هذه في نظر الشاعر لا تبقى أما له هو بمفرده، بل أمومتها تتوسع لتشمل زمكانات جسدية فلسطينية أخرى فتدعها بالأمل والمقاومة، والزمكان الجسدي للشاعر بهذا يتضاعف ليمتد عبر تلك الزمكانات

(١) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء ٢، ص ٧.

إن هي إلا أبنائك يا جفرا

يتعاطون حيناً مسحوقاً في زمن ملغوم

إن هي إلا أسوارك يا مريام

إن هي إلا عنب الشام

يقا تنامي زمكان جفرا الجسدي بزمكان الوطن الأرض، فحقرا المصوبد العالية التي
تسبح التوبى ممداً بالحياة تنامي مع الأرض الغائبة التي تمهد الشاعر بالشعور بالانتماء
والعودة والاستقرار، وهذا التنامي يتطور ويتزايد عبر مساحة التعبير (2):

جفرا، الوطن المسي

الزهرة والطفلة، والعاصفة الحمراء

جفرا - إن لم يعرف، من لم يعرف

غاية بلوط، ورقيف حمام... وقصائد للفقراء

تبع عن تنامي بين زمكان جفرا وزمكان الأرض تحول ثان لزمكان جفرا إلى
الأرض، بعد تحولها الأول إلى زمكان الأم حيث: "تتعمق العلاقة بين المرأة والوطن،
من أول روحها فداء للثاني، وكأنها القربان الأسطوري الذي يقدم للآلهة، وما كان
سواء أن يكتب جفرا/الوطن لو لم يعرف البعد الوجداني في علاقة المرأة الفلسطينية
للسكن (الوطن، الأرض، التاريخ، الملاحم...) إنه بهذا، يجسد الحب الراسخ، بل يجسد

المصدر السابق، ص 8.

المصدر السابق، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 9.

معنى تصديق قولهم "دار" وهو في أن المصور القوي الدائم لمكان جغرافيا هو الذي أتاح له
هذا الصوت إلى زمكان الأرض، وهذا يصبح زمكاناً لشعيرة المصور.

3. زمكان المنفى:
يشير المنفى في قصيدته "لا تدفني هنا"⁽²⁾ من مجموعته الشعرية "جغرافيا" إلى
زمكان طبيعي هو المساء الذي ربما دل على الجانب الزمني بشكل أوضح باعتبار الفترة التي
ينتمي لها النهار في إطار علاقة التتابع الزمنية التي يتعاقب فيها الليل والنهار، والتي يتميز بها
السرد كذلك. ولعل التركيب السردية الأساسي هو بامتياز نموذج زمني متتابع محض، يتألف
من ثلاث مراحل: توازن - اختلال - توازن، أي "سلسلة" أحداث تتمثل في بداية القصة
ووسطها ونهايتها⁽³⁾، أما الجانب المكاني في زمكان المساء فيتمثل بميلان الشمس عن كبد
المساء وانخفاض شدة وهجها وتطاول الظلال الناجمة عن حركتها، يقول المناصرة⁽⁴⁾:

عند باب السماء الرمادي، لاقيته ساهماً

كالخريف الحزين الصموت الكتيب

رغم هذي الرياح التي وشوشت سروة نادرة

رغم أن الصنوبر، قص جدائله، غازل السرور النادرة.

(1) وليد بوعديلة، شعيرة الكعنة: تجليات الأسطورة في شعر عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي،
عمان، الأردن، د. ط، 2009، ص 306.

(2) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 30.

(3) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ت: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان،
ط 1، 2008، ص 199.

(4) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 30.

الأساطير
في الشعر العربي القديم

وأول إشارة إلى الأساطير قمت من خلال عنوان بحثي في هذا المجال
والتي كانت من عبارة الكاتب الذي يخرج جملة القصص من أساطير القدماء
والتي كانت ومازالت وما ترحل إلى العروم التي أعجب خلقها القصور فيسجل ذلك السند
سنداً للشعر والرمكان فيسند هذا النوع، يمكن الشاعر الحديث الذي يمتلك شعور
بما يعرفه سابقاً، وهذا السند من قوله "لا تبتدأ" فاللقاء هنا جمع بين صنفين منسقين
في هذا الرمكان الحديثي الذي كان سابقاً مفهومه غير أنه بما حوله من سائر طبيعة
سواء بالأساطير والشاعر لا يفر عن سبب سهوهم والتمسك، ولكنه ينقل إلى حديث

عند باب السماء الرمادي.

شفت عيول السماء السريعة في الناصرة

ثم ناديت يا نعمة في حنايا الصدور

كيف، لا استطع كتابة أسماؤها العربية بين السطور

فمن مكان المساء الغائم عينه يرى مشهد الحبول سريعة تعادى في الناصرة أو ربما
يرى من كان براعا في سماء (الناصرة)، ويتحسر لحاله لأنه لا يجد حوله من يفهم عنه
أية شيء فهو ربما كان في بيئة غريبة عنه لا تعرف عفايا ثقافته العربية الفلسطينية، فغريته
في هذه الناصرة هو سبب حسرتة وسبب قمع مكونات نفسه، فهو في هذه الغربة يعاني
التي التي يجمع ناره الحنين إلى وطنه الذي ظل يقد إلى خاطره مشاهداً وصوراً عن هذا
الوطن وهو مفهوم بسبب اغترابه، وفي هذه المرة، فإن وفود مشهد الخيل العادية في (الناصرة)

الأساطير السابق، ص 31.

على حائطه وما ارتبط بالمكان الجسدي الساهم الذي لاقاه في هذا المساء مهموماً فسيب له
نظم بغيره وهذا راجع إلى تعاقب المحدثين ملاقة المكان الجسدي الساهم ثم بعده مباشرة
رؤية مشهد الخيل في البصرة، ويبدو لي أن ذلك المكان الجسدي هو لشخص فلسطيني آخر
وهو الاعتراف في أرض الغربة بعيداً عن فلسطين، حيث رؤيته من قبل الشاعر ذكريات
الوطن الغائب عليه، فمكان الأرض/الوطن يمارس على ذاته نوعاً من الجاذبية القوية التي
تحاول عبثاً أن تتغلب من مكان الغربة المفروض عليه، لهذا فالشاعر يشعر بهذا التمزق في
ذاته. وهذا الشعور يتزايد ويزيد بازدياده من شدة الحنق والتمزق على ذات الشاعر الذي
يقضي أن يلتهم مكان الغربة، فينتهي مكانه الجسدي فيه بعيداً عن أرض وطنه، ولهذا
أخذه وكأنه يخاطب الإرادة الإلهية ويدعوها أن تنجيه من هذا المصير⁽¹⁾:

عند باب السماء الرمادي، لا تدفني هنا

تحت رحمة هذا الصليب

ومن جهة أخرى فإن ذات الشاعر تحاول مقاومة اغترافها عن مكان المنفى الذي
يهدد مكانها الجسدي بالموت الطبيعي ضمنه، وتظهر لي هذه المقاومة في محاولة الشاعر في
رسم خارطة الأتخون على حد تعبيره، أي تأكيد حق الفلسطينيين الطبيعي في العودة إلى
موطنهم فلسطين وأخذ أماكنهم فيه مثلما للأتخون متابة الطبيعة في هذا الوطن:

سوف أغوي الرواة الثقة الذين

يقرأون المتون

سوف أغوي النساء الجميلات، قبل الكؤوس

⁽¹⁾ عبد الله المنصور، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 31.

الأستاذ
عبد الرحمن العنبري المناصرة

يظنون هذا القضاء الذي في الروس
ويروى عارطة الأفق
لكي تروي (عسقلان) (1)

الشاعر أو الذات الشاعرة تقاوم اغترابها بمحاولة الأمل في العودة إلى مكان الأرض
لما رآه بعد انتهاء زمكانه الجسدي بشكل طبيعي في هذا الزمكان. ونقص أن تكون
في زمكان النساء في أرض الغربة، ورفض الموت في زمكان النساء هذا يبدو لي ذا دلالة
عظيمة لهذا هذا الزمكان الطبيعي الذي يصبح هكذا زمكاناً لتجربة الاغتراب.

ثانياً: زمكان الذكرى

الزمكان الغياب:

تعمل لصيدة المناصرة: "قمر حرش كان حزيناً" (2) (1974). اسم المجموعة الشعرية
رسمي إليها. "ويمكننا تعميق فكرة ثنائية الوطن/المنفى بالنسبة لعزالدين المناصرة بالنظر في
"لم حرش كان حزيناً"، وهو نص مقسم إلى سبعة مقاطع، المكان - البقرة فيه، والذي
حول لقب الوطن هو "ليت القلم" في محافظة الخليل بفلسطين (3)، وإذا كان المنفى
هو البعد عن حلال صورة القمر الحزين في سماء حرش في الأردن، ليصور المنفى زمكاناً
مما يحيط بزمكان الشاعر الجسدي ليعمل قهراً وحزناً هو وأمثاله من المنفيين عن الوطن.

عطر غصن، ص 11: عسقلان: تقع على ساحل البحر الأبيض المتوسط، جنوب فلسطين.
عزالدين المناصرة: الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص 231.
ليلى نعلوش: بلاغة المكان الشعري عند (سعدى يوسف وعزالدين المناصرة)، مؤسسة
البحر العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 159.

وهكذا فإن زمكان الوطن يحضر من بداية القصيدة⁽¹⁾.

أن يا منزلاً عند باب الخليل

حيث كان الذي كان،

حين دفا صبايا البنابيع في التلة العالية

شاهداً كان هذا الهواء

شاهداً كان عرجون هذا النخيل

شاهداً كان هذا الحجر

القلاع العتيقة كانت سيولاً من الأرجوان

السماء التي... رغرغ الدمع في محجريها يعجول.

يحضر زمكان الوطن في هذا المشهد مكانيّاً عبر صور عديدة: منزلاً عند باب الخليل، وصبايا عند البنابيع في التلة، وهواء، ونخيل، وحجارة، وقلاعاً، وسيولاً وسماء ماطرة، هي صور أمكنة عديدة مرتبطة بالوطن، غير أن هذه الأمكنة كلها مرتبطة في الجانب الزمني بالزمن الماضي، ليصبح بذلك ذكرى ماضية يدل عليها الفعل الماضي الناقص (كان)، ويكون هذا زمكان الوطن زمكاناً للذكرى الحميمة الطيبة، وفي الوقت ذاته زمكاناً للغياب في مقابل زمكان الحضور الذي هو المنفى، فالحنن الذي خيم على قمر جرش، ربما كان منشؤه تذكّر زمكان الوطن الغائب، وما تجرّه هذه الذكرى من الألم على ذات الشاعر، ويبدو أن هذه الذكرى الأليمة ما انفكت تلازم ذات الشاعر منذ بداية غربيته عن وطنه، حيث يقول⁽²⁾:

⁽¹⁾ انظر الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص 231.
⁽²⁾ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

الرماد يغطي تعاريج هذا الرحيل الطويل الطويل
آن يا منزلاً عند باب الخليل

إن تطير البمامة من أسرها، فوق جسر الهوى!!!

إن زمكان الرحيل النامي في شقيه المكاني والزمني، فالمكان طویل بطول السفر في
البلد المضي وعبر مساحاته، والزمني طویل بطول فترة هذا التعلل وبعد ذكرك الوطن
في المكان الواقعي يحدث في ذات الشاعر زمكاناً مجازياً هو النار، نار الحرقه حسنة طير
من الوطن وحرقه الشوق إليه، والنار زمكان، مكانه هو الهواء المحترق، وزمانه هو فترة هذا
الرحيل وحركة الهواء خلاله، غير أن الشاعر لا يذكر النار صراحة ولكنه يذكر ماثولاً يحيل
من خلال قرينة العلة والمعلول، وهو الرماد الذي هو معلول لعله النار، وهذا الرماد ذاته
مكانه للسواد الناتج عن المواد المحترقة وزمانه هو الزمان الموضوعي الكوني، وهو أيضاً
الشيء كما تدركه الذات الشاعرة، وهكذا يحيل (ماثول) الرماد من خلال سيرورة
سيرة في هذه الصورة على موضوع الرحيل عن الوطن مروراً بموضوع النار، وصورة الرماد
في بعض مسار الرحيل الطويل ذات دلالة بليغة إلى القيام بحركة يائسة مباشرة بعد هذه
سيرة في القرار أن لحظة العودة إلى المنزل الذي كان في الخليل قد حانت كما في
من لحظة تحرر البمامة من أسر الشوق لتعود عبر جسر الهوى إلى محبوبها، ولا أدل على
أنه هو حركة يائسة من استمرار الاحتلال الصهيوني للأرض المقدسة ونفي أب
عظم الأم الذي تعانيه الذات الشاعرة لدى إدراكها أن الأم ذاته يعم أبناء
التيبين كما يتعاضم تشتتهم بين الأوطان بعيداً عن الوطن الأم⁽¹⁾.

عاصمة الأعمدة التوراتية ناديتي: يا كتعان الغابات
وشوشني العليب: يا هذا مروا تحت الصفصافة في الليل
توكوا إضغهم في أحضان غزالات البرية.

ارتسمي الشاعر مع زمكان الوطن الذي يشكو زمكانات أبنائه الجسدية هاربة من
عقل العدو الصهيوني تاركين خلفهم وطناً راحلاً بالألفة والحيوية الطبيعية، فزمكانات الطبيعة
من صفصاف وتعلب وغزالات وبرية، هي كلها زمكانات ارتبطت بزمكان الوطن وتزكت
معاً لخلق ذوات زمكاناته البشرية المتباعدة عنه قسراً، والشاعر بتفاعله المجازي مع هذ
الزمكانات الطبيعية بالكلام، ربما هو يحاول التماهي مع كل أبناء وطنه المنفيين مثل
والإحساس بهم، ولهذا يتعاطف ألمه نتيجة لذلك، إلى درجة يصبح وجدانه فيها مسكوناً
بهم.

كلمت السرورة في أعلى قلبي، أشعلت الحطب حيناً

ثم سألت البلوط القاتم عن تلك الخطوات

فازدادت ذكراهم في الصمت رنيناً

كان رنين القاع يلاحقني في الأغوار.

يحاول الشاعر العودة إلى ذاته بحثاً عن بعض الاستقرار الذي قد يخفف من حدة
الأم الذي تسببه الذكرى، غير إنه يجد أن هذه الذات التي يقبع زمكانها الجسدي في زمكان
المنفى، هي في حقيقتها تفتقد الاستقرار، فالمنفى ليس وطناً والمكوث فيه مشروط بأحوال
المنفى، وليس للذات الشاعرة من حق طبيعي يتحول لها البقاء فيه، وإنما حقها الطبيعي هو

⁽¹⁾ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

نظم في الحياة في وطنها، ولهذا يتمسك الشاعر بهذا الحق حتى وإن طغى صوت في الشعر
 صوته لأن في هذا الفعل يكمن ربما الأمل ببعض الاستقرار النفسي والطمأنينة، وهناك
 صبح في وهي الشاعر أمر العودة إلى الوطن حقاً لكنه مؤجل فقط، وتصبح العودة في الشعر
 بالأسكنه عابر (1).

عابراً صرت في مهمه من رمال

بعدها عبروا فوق نهر العذاب

عابراً نحو نبعك، طفت المدائن، عدت أشيل الإياب

عابراً صرت في مدني، عجريّ الثياب

والشاعر لا يستسلم للمنفي (المنفي كلب مسعود)، بل هو يقاومه ولو على
 مستوى قناعته الذاتية فقط، إذ أن "أماكن النفي ما هي إلا نقاط عبور نحو المكان الأصلي.
 حتى وإن أقام الشاعر في أماكن متعددة أو بالأصح في منافع متعددة، فإن مكانه الحقيقي أو
 المكان الحلم يبقى "النبع" ولهذا اللفظة إيحاءيتها الخاصة حيث تؤكد الارتباط العميق بالمكان
 الولد، ولا لماذا الربط بين كتعان وبين فكرة الرجوع؟⁽²⁾، وهكذا يضحى الوطن زمكناً
 الذي العباد الذي يقاومه الشاعر بالتمسك بقناعة الحق في العودة إلى الوطن، فالأفق الزمني
 في هذه القصيدة يمتد من الماضي؛ أي ذكرى الرحيل البعيدة مروراً بالحاضر الذي هو راعن
 الحزن والألم، نحو المستقبل المأمول غير المحدد والمتمثل في العودة، وهذا يكون للشاعر في هذه
 حال توجه زمني نحو المستقبل، وهذا التوجه الزمني فيما يبدو لي يوفر للذات الشاعرة حماية
 من فقدان الاستقرار الذي يفرضه واقع المنفي عليها، وبهذا يصبح ضرورة حيوية لضمان

⁽¹⁾ غزلين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص 233.
⁽²⁾ صيغة كحلوش، بلاغة المكان الشعري عند (سعدى يوسف وعزالدين المناصرة)، ص 163.

١٠٠
١١٠
١٢٠
١٣٠
١٤٠
١٥٠
١٦٠
١٧٠
١٨٠
١٩٠
٢٠٠
٢١٠
٢٢٠
٢٣٠
٢٤٠
٢٥٠
٢٦٠
٢٧٠
٢٨٠
٢٩٠
٣٠٠
٣١٠
٣٢٠
٣٣٠
٣٤٠
٣٥٠
٣٦٠
٣٧٠
٣٨٠
٣٩٠
٤٠٠
٤١٠
٤٢٠
٤٣٠
٤٤٠
٤٥٠
٤٦٠
٤٧٠
٤٨٠
٤٩٠
٥٠٠
٥١٠
٥٢٠
٥٣٠
٥٤٠
٥٥٠
٥٦٠
٥٧٠
٥٨٠
٥٩٠
٦٠٠
٦١٠
٦٢٠
٦٣٠
٦٤٠
٦٥٠
٦٦٠
٦٧٠
٦٨٠
٦٩٠
٧٠٠
٧١٠
٧٢٠
٧٣٠
٧٤٠
٧٥٠
٧٦٠
٧٧٠
٧٨٠
٧٩٠
٨٠٠
٨١٠
٨٢٠
٨٣٠
٨٤٠
٨٥٠
٨٦٠
٨٧٠
٨٨٠
٨٩٠
٩٠٠
٩١٠
٩٢٠
٩٣٠
٩٤٠
٩٥٠
٩٦٠
٩٧٠
٩٨٠
٩٩٠
١٠٠٠

لُحُودًا عَرَفِيًّا حَمَلِي الْبَحْرَ الْمَيِّتَ، وَجَنَازَاتِ أَحِبَّائِي

وَأَنَا أَقْسَى فَوْقَ الصَّفَاقِ أَسْمَاءُ فَتَاوِي

عزفي يزرب، وألا أنقض أسماء فيلاني

المؤلف المعاصرة الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 47 مصطلح (قصيدة الشريعة) هو

جاء ما زيل، تاريخ الحضارة الفينيقية الكنعانية، ت: ربا العشي، ص 35. عوالدين الصادرة
فلسطين الكنعانية، 2009.

أحضرنا إليها الشيخ الوفور

لا تقرب من صخوري وعصافيري وأشجارني
وحصاي الذي عند مساقط المياه في التلاح

يصور هذا المشهد حواء احتفالياً بحسباً يتضح بالحركة والفرح، "وهدا عهد الشعر عند
الكهان يحضر بالأهراج والسوق، أمام هذه الأرض التي المشتت بالعرق والدم الكنعاني.
ثم عبر للذاكرة أساطير الخصب واستفاد منها في فتح نفضة الشعرني على عوالم الحركة
والجمال والحياة" (أ) ونحن هذا الجو الاحتفالي الذي يعكس روح الأرض الفلسطينية
الكفافية في متنادها التاريخي العميق نحو الماضي وفي حالها في العصر الحديث، ضمن هذا
شهد يصور الشاعر مشهداً طفولياً عن طفل يصطاد العصافير ويهتمك في كتابة أسماها
من صخرة حديدية، كما إنه يحاول حماية منطقة نفوذه هذه التي يصطاد فيها هذه العصافير،
وبالطفل هو الشاعر في طفولته، عندما كان في أحضان وطنه يستمتع بأجواء تقاليده
نسبة كما يستمتع بحياته الطفولية، فهذا المشهد يصور زمكانين في آن، زمكان الأرض
بإبراز المكان الطفولة، والزمكان الأول يختصن الزمكان الثاني ويتحدان في زمكان هو زمكان
إبراز الطفولة، مكانه زمكانات حسدية كنعانية محتفلة في فلسطين ورمكان حسدي صغير
يقيم لعصافير على الصخرة بالقرب منها، أما الزمان فيتحد الزمان الموضوعي الذي
أن به هذه الأحداث مع الزمان النفسي للزمكان الحسدي الصغير كما يدركه هو، إذن
يملك الأرض الطفولة يضم الخاص إلى العام، زمكان الشاعر في الماضي مع زمكان الأرض
الحسدي فته. وهذا الزمكان كما يصوره المشهد السابق يحفل بدلالة الامتلاء والكفافية،

أدوية شعرية الكعنة: تحليلات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، ص 114.

مكر شراً على ما هو، الكنعانيون عاشوا في حياضهم العادية وهم هنا يحتفلون بالعيد،
والشاعر الصوري لا يعزى مصاعب في ملوكه، بل هو يعطي النماذج في نشاطه الطفولي
التي يسبق في عهد المعاصر وتكوين أبحاثها على الصخرة، لهذا يصح في نظري هذا
الرمز، ثم رمزه الأرض الطفولة زمكاناً لتكرى الإمتلاء، وأعطى بالإمتلاء هذا التعبير
بالكتابة وعدم الانقراض إلى شيء معين، وفي الأسطر الآتية من القصيدة يشير الشاعر إلى هذا
الرمز.

أيها الكلث

أيها الطاشير يا ابن الكلث،

ارسمي دوائر عمري بالأبيض على ألواح وصاياك

تابعي إثني بجدية هذه المرة

ولا تنسي التفاصيل

عققة مقلعي، شعبته المثلثة الرحمات،

مغيظته، كرزم الفخ، كرومي، ووحشتي الأبدية.

إذا كان المناصرة يعني بدوائر عمره تلك المحطة الطفولية في أحضان وطنه فلسطين،
وعني بآثمه قتله للمصافير باصطيادها بوساطة عدة كاملة من وسائل الصيد التي يستخدمها
الأطفال، فإنه يطلب الطباشير تدوين هذا الماضي بكل تفاصيله، وإذا كان معلوماً أن الكتابة
بالطباشير معرضة غالباً للإحماة بسرعة، فإني أرى أن الشاعر أراد بهذا الطلب الدلالة على أنه
بالكاد يستطيع استحضار هذه الذكريات الجميلة، التي تتخلص من ذاكرته تفاصيلها الدقيقة

الأغنية المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 48.

وما بعد يوم حتى لا تبقى لديه قدرة إلا على تذكر الأطلال العدمية لهذه الذكريات، فهذه الذكريات بعيدة عنه بعد التفاصيل القديمة التي تنتمي إلى العصور السحيقة لعيد الشجر، التي كانت من الأذهان أبعاده التاريخية القديمة الأصلية، ولم يبق منه سوى شكل احتفال تقليدي في الوقت الذي قتل الأبعاد القديمة لهذا العيد مصدرها ربما الدلالة الامتلاء التي أعني ما ما يكامل صورة الماضي التاريخية بتفاصيلها وما يتحجر عن هذا التكامل من تحقير لمرحلة الأمة الشعب الفلسطيني الكنعاني، وأمام تخلص صورة الماضي الجميل من ذكرته يعود الشاعر إلى واقع الحاضر الذي يعاني فيه التمزق وعدم الاستقرار في محطات القطار (1) :

هذا أنا في القطارات، أرسم تضاريس قلبي

وأشبهها بآلاتك:

- أحجار كريمة، وزيب بنات الشام

الحد الأدنى لكائناتي، ووحشتي المتدفقة.

يعاني الشاعر عدم الاستقرار في زمكان المنفى، لكنه لا يستسلم له على المستوى النفسي بل يحاول الفروب إلى صور الماضي، صور زمكان الإمتلاء التي تشكل بالنسبة إليه دلائل حقيقية من الخواء النفسي ضمن زمكان المنفى، حيث لا يحظى الشاعر فيه بمعاملة تحلل له من البهجة والأمنس ما يجعل استقراره به ممكناً، ولهذا فهو يحاول جاهداً سحر صور زمكان الذكرى الهاربة التي قد لا يحظى منها سوى بخطوط غريضة تشكل دلائل بارزتها في أنوار نفسه، ولعمري المأسرة قصيدة أخرى بعنوان (عيد الكروم) في

أشجار
القطعة نفسها

ثالثاً: الزمكان التاريخي

١. زمكان المشرق:

إن قصيدة "وداع غرناطة"^١ ضمن مجموعة المناصرة الشعرية الأولى التي تحمل عنوان "عبد الحليم" المصادرة سنة 1968، وتندىء بخطاب ربما هو موجه إلى الذات^٢:

إمك مثل النساء

النساء تركن البكاء

إمك قرب الحليل

أيها الهارب الذليل.

من خلال عنوان القصيدة (وداع غرناطة)، إضافة إلى هذا الخطاب اليأس يتماهى الشاعر مع (أي عبدالله الصغير ملك غرناطة) التي سقطت بسقوطها في عهده دولة الأندلس العربية الإسلامية، حيث: "فتحت للمدينة أبوابها فجر الثاني من كانون الثاني 1492م / ثاني ربيع الأول 897هـ، فدخل نفر من القادة القشتاليين وتسلموا مفتاح المدينة من أي عبدالله الصغير، وفي الصباح دخل الجند غرناطة..، وفي اليوم نفسه غادر السلطان أبو عبدالله قصره

^١ يحفظ الناقد الدكتور أحمد جبر شعث في كتابه (جماليات التناص) 2013، بأن الشاعر (محمود درويش في (جدارته) 1999، تأثر بديوان (المناصرة) الشعري (كتعانياداً) 1983، وذلك في السطر الشعري: (وعيد الشعر وعبد الكروم)، وشخصية امرئ القيس. وتأثر أيضاً بعنوانين دواوين المناصرة في قصيدته (على حجر كتعاني أمام البحر الميت).
عزلتين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص 19.
المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذا وقد أتت إلى منطقة الشراة وأدركت مجموعة جديدة وأما على المكان الجديد الذي
 كان يسمونه القمامة كرمكان، حسدي، مع زمكان حسدي الذي كان مع الشيطان أو حسدي
 حسدي، أو حسدي، وزمكان الحليل، التاريخي مع (زمكان الحليل التاريخي) ومن هنا
 وفي زمكان الأندلس التاريخي، وزمكان فلسطين التاريخي، ووجه المعركة هذا المكان
 الحليل الأول تاريخي والثاني المعاصر أو الشخصيات للشاعر، الشرائع في الشعر بالتاريخ
 دافع عن فقدان الوطن مع سيطرة العنصر عن محاولة فككه من جديد، وهذا (الشعر)
 مثلاً من العام والحاضر أي من أي عبدالله الصغير أو الشاعر كرمكان ومن الأمة العربية
 الإسلامية كرمكان حجازي وحضاري يشمل زمكانات حسدية تسمى إليه، فزمكان العرب
 يرب من زمكان وطنه، وزمكان الوطن المفقود يحرق عن الوطن العربي الإسلامي كرمكان، وقد
 الشعر بالتاريخ تصاحبه مشاعر عميقة بالفشل والخيبة والانتكاس، إثر فقدان هذه الأوطان
 العربية الإسلامية التي مثلت في نظري معالم النجاح والعروة والأصالة، إذ إن (فلسطين) -
 القدس والمسجد الأقصى أولى القبلتين، مثل فقدانها شرحاً في الهوية التاريخية الدنية الإسلامية
 بما الأندلس فكانت مهداً حضارياً مثلاً على إمكانية الأمة العربية الإسلامية في تحقيق
 الحضارة والازدهار، وعلى ضوء ما تقدم ربما يحاول المناصرة تعيق الإحساس بالشعر بالشعر
 لوطن الأم فلسطين بقوله (2):

أهجننا الدموع غزراً،

على مفارق الدرب، عند الوداع

(1) تحليل إبراهيم السعدي وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار نشر الإسلام
 بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص 302.

(2) محمد الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص 11.

وحف حليب النساء
ومعض الرجال بلا قدم أو ذراع
وبلاد التي غاب عنها الدليل
البلاد التي أصبحت لي في قطاع

في هذا المشهد يصور (المناصرة) ومكانات جسدية فلسطينية لدى فراقها أرض
الوطن أو مكانه الذي احتله هو قطاع أي اليهود في إشارة إلى العداء التاريخي لهذه
المكانات الجسدية اليهودية للمكانات العربية المسلمة. ويصور المناصرة: الأماكن الجسدية
الفلسطينية عاجزة فاقدة القدرة على الفعل والاستمرارية، فتفاعلها تفاعل سلبي يتمثل في ذرف
الدموع، والدموع: أماكنات طبيعية، مكانها المادة السائلة الشفافة الصافية التي تدرفها الدموع
فتسيل فوق الوجنات، وزمانها هو زمان تلك الحركة من العيون عبر هذه الوجنات خلال الزمان
الشقي الذي يرتبط بانفعال الحزن، وبينما الأماكن الجسدية الأنثوية غير قادرة على در
الحليب وتغذية الأماكن الجسدية الصغيرة، وهذا يعني مجازاً عن الغطاء والاستمرارية، فإن
المكانات الجسدية المذكورة مشوهة مبتورة الأطراف في إشارة إلى عجزها عن الفعل، وبفقدان
هذه الأماكن الفلسطينية القدرة على الفعل والاستمرارية إزاء فقدان الوطن بخروجها من
إطاره الرمكاني، فإن الدليل يغيب عن هذه البلاد الفلسطينية، هذا الدليل الذي يدل على
مكان فلسطين وعلى وجودها، فالهوية هنا معرضة للضياع تعاني آثار الطمس والمحو، وهذا
معنى آخر من معاني التمزق الذي تعالیه الذات الشاعرة وأمثالها من الأماكن الفلسطينية،
وهو التمزق عینه الذي عاناه أبو عبدالله الصغير لدى سقوط غرناطة من خلال فقدان وضاع
لهوية الأندلسية العربية الإسلامية، كما عاناه أبناء الأمة العربية الإسلامية ربما إلى اليوم، إذ

باعتبار الحركة الخاصة ذات أبعاد جماعية عامة، يشهد الجزء في الكل ويستوحىها الكل
وهذا التبرق الحاصل بوجه الاهتمام زمنياً إلى الماضي الشديد المفقود، في حركة ربما

ورثت البلاد، التي كان ليمونها من حليب السماء

يرتقل الجميلة، رمان حيفا، سيوف القطاع

كرمة تتدرج عبر سهول البقاع

إذن: من يسامحتني في منافي القفار

إذن: من يودعني أو يرافقتني في القطار،

يرتبط هنا زمكان الوطن في بعده المكاني الطبيعي من بلاد وسماء ويرتقل ورماء،
بإسقاطي الحضاري من خلال السيوف، يرتبط بالزمن الماضي كوجه لبعده الزمني، فهذا
بمكان أسير للماضي، وأسره الزمني هذا نسب في أسر أبنائه من إمكانات حسنة في حاضر
على أي أنه أسير في الجانب الزمني لزمكان المنفى، وحاضر هذا الأسير يشهد الحقائق على
الذات الشاعرة التي تقف متعزقة عاجزة أما هذين الأسيرين الزمنيين، اللذين يقابلهما أسيران
مكانيان، الأول يعانيه زمكان الوطن في جانب المكاني الذي احتلته إمكانات حسنة يهودية
لمست أو تحاول طمس هويته، والثاني أسير أبنائه من إمكانات حسنة خارج حدوده
للكانية، وهذا الأسير كله يضاعف من شعور التعزق لدى الذات الشاعرة، ولهذا يصح
لزمكان التاريخي الجسدي لأبي عبدالله الصغير ومن خلاله الزمكان التاريخي للأندلس، استدراكاً
تاريخياً لهذا الشعور الذي يعانيه الفلسطيني فيصيحان زمكانين تاريخيين للتعزق الذي يحضر

الأمر الرمي للقصيدة في صفوف الناس والمناصرة في غياب إدراك المستبدل الذي لا يصر
على مستوى التحريم في هذه القصيدة.

2. زمكان الهوية:

تسمى قصيدة المناصرة "حجر مؤاب"⁽¹⁾ من مجموعته الشعرية كنعانية، إلى نوع
قصيدة الشر الرعوية، وعنوانها يتألف نحوياً من مضاف ومضاف إليه، حيث إن المضاف حجر
بمعنى زمكاناً طبعياً سامداً، مكانه تلك الكتلة الصلبة المتعاضدة من الزاب، وزماته هو الرمي
العام للموضوع، غير إن إضافة لفظة حجر إلى لفظة مؤاب التي ربما عنت هوية فلسطينية
كنعانية، تعرفه من جهة نحوياً بعد أن كان مكرراً كما أنها من جهة ثانية تعطيه خصوصية
معينة مرتبطة بهذه الهوية، يقول المناصرة⁽²⁾:

حجر أسود من البازلت:

قبل (طوله ثلاثة أقدام، وثمانية قراريط ونصف،

وعرضه قدمان وسبعة أعشار)،

وقيل (فيه أربعة وثلاثون سطراً من الكتابة الكنعانية المؤابية)،

تلك احتمالات مفتوحة.

في هذه الأسطر يتوضح بعض من تلك الخصوصية التي يتميز بها حجر مؤاب،
حسب كتب التاريخ، فهو يبدو هنا مختلفاً عن طبيعته الشكلية في شكل منظم مستطيل،

⁽¹⁾ عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 54. (حجر مؤاب): نصب تذكاري أقيم

- قبل الميلاد - في منطقة (شرق نهر الأردن) عليه كتابات تتحدث عن انتصارات ملك (مؤاب)

ميشع الآرامي على قبائل شمال فلسطين الآرامية.

⁽²⁾ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

... بعد مكتسباً لمصاحبة اصطلاحية يتدخل به الإنسان في تشكيله، كما أن احتواءه لكتابة
 مواءمة قديمة) يدل على كونه وثيقة تاريخية ربما هي محل دراسة المؤرخين وعلماء
 الآثار الذين يحاولون فراءتها وفك رموزها، كما هو الحال مثلاً مع أسطورة عشتار التي قام
 علماء الموهبة من بعض النصوص القديمة: "تعود الترجمات الأولى لنص نزول عشتار
 لعام السلي المكتشف في مكتبة آشور بانيبال في نينوى لعام 1865، وتالف
 من النص... من 138 سطرًا...، يعود النص الذي نحن بصدده إلى الفترة الانتقالية ما
 بين الألف الثاني والألف الأول لما قبل الميلاد (1100 - 900)"⁽¹⁾، وهكذا فإن زمكان
 لم يكسب خصوصية جديدة بإضافته إلى مؤاب الكنعانية ليصبح زمكاناً تاريخياً، مكانه
 النقطة المحيرة المنحوتة التي تحمل نقوشاً معينة، وزمانه يصح زمان تاريخ الكنعانيين
 الحديث، وهذا التاريخ الكنعاني الموائي هو ربما واضح للهوية الفلسطينية في جانبها
 التاريخي العميق، فيصبح هذا الحجر بذلك زمكاناً تاريخياً لهذه الهوية، ويضحي مع
 ذلك بتمام الذات الشاعرة به من خلال النص الشعري تمكساً بهذه الهوية العميقة في
 تفاصيلها الدقيقة، وبعد الأسطر السابقة من القصيدة، يصور الشاعر واقع هذا الحجر الموائي
 اللهم بالنسبة إليه كفلسطيني⁽²⁾.

حجر أسود من البازلت

⁽¹⁾ ديوان الأساطير: سومر وأكاد وآشور، الكتاب الرابع: الموت والبعث والحياة الأبدية، ت: فاسم
 الشواف، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص127. انظر: عز الدين المناصرة، (فلسطين
 الكنعانية)، 2009: يرى (المناصرة) أن كتابات حجر مؤاب، تعكس صراعات عسكرية معلية
 كنعانية آرامية، وليس أي شيء آخر.
⁽²⁾ عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص54.

يقع منسياً ومهاناً في السجن
أربع ثلاثون نجمة ذهبية تلمع في ليل المؤامرات
وجده الفلاحون الذين لا يجيدون القراءة
وجده المثقفون وخريجوا الجامعات
الذين لا يجيدون الكتابة
بشمن بنحس للمسيو (كليرمون غانو)

أو أن المسيو سرقه، زؤرة في وضح النهار⁽¹⁾

يصور الشاعر هذا الحجر المأوي الذي يمثل زمكناً للهوية الفلسطينية وقد انفتح
الطائف إلى حوزة المسيو كلير مون غانو، هذا الاسم الذي يحيل إلى زمكان الغرب أي إلى
الآخر، هذا الآخر الذي يرتبط في هذه الأسطر بدلالة المؤامرات والتزوير والسرقة وهي دلالات
سلبية يحيطها هذا الآخر بهذا الحجر الهوية، ولهذا الارتباط دلالة ربما على توحش الشاعر من
سوء نوايا هذا الآخر إزاء هويته الفلسطينية، إلى درجة قد يصل معها إلى محاولة طمس معالمها
ومحوها أي أنها صورة سلبية يراه الشاعر من خلالها حيث إن: "الشعر العربي المعاصر لم تغب
عنه التفاصيل الإشكالية لموضوع الهوية في ظروف الهيمنة، أو ظروف الاحتلال كما هو
حاصل في الأراضي العربية الفلسطينية المحتلة، ومن محاولات قوى الهيمنة العالمية من طمس
الهوية العربية في البلدان العربية، أو محاولات الهيمنة الأمريكية والصهيونية لطمس هوية الشعب
الفلسطيني"⁽²⁾، إضافة إلى هذا، إن الشاعر هنا يعبر عن قلقه بخصوص مصير (هويته

⁽¹⁾ في ثلاثيات القرن العشرين، (سرق) القنصل الفرنسي في القدس (كليرمون غانو) سرق التمثال،
وقام بتزوير السطرين الأخيرين، وباعة لمتحف اللوفر.

⁽²⁾ أحمد ياسين السليمان، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار

من هذا المنظر الذي يحيطها به العرب، ولكنه مع هذا القلق على مصر هويته،
والمعاصر ليس في تأكيدها واسترجاعها وهذا بواسطة الشيب في تفاصيلها الدقيقة
التي لا تأخذ من دلائل الإيجابية التي من شأنها تثبيتها كحضورية قومية متميزة كسائر
الأمم والأمة الأخرى

يمكننا أن نتصور أربعة وثلاثين انتصاراً

كل معركة في سطر

وربما كانت في السطر معارك فرعية أخرى

تلك احتمالات مفتوحة

خيول، عجاجها يملأ سهول المطر

رجال خرجت السيوف تلمع من ظهورهم،

جل الثقي جبالاً،

أنهار وجثث ومعادن.

يحاول الشاعر هنا أن ينظر عبر زمكان حجر مؤاب إلى مكان الأرض الوطن في
تاريخ السحق، فيؤي مكانه ساحات لمعارك، والمعركة زمكان، بعده المكاني يتمثل في ميدان
المعركة وما عليه من زمكانات جسدية متقاتلة، وزمكانات جسدية حيوانية تستخدم في للمعارك
للخيل، وزمكانات جسدية بشرية متشرة عبر الميدان بعد أن انقضى زمانها واستحوالت إلى
جثث، وعدد حرية مختلفة، أما بعده الزماني فيتمثل من جهة في الزمان الموضوعي العام

التي تفرج فيه المعركة، ورماد دالج من الحركة المكتشفة التي أقيم للمعارك، وأرمت لفسيحة لدرائها
 الزمكانات الخمسة الشربة من خلال معانيها والفعاليات، كما يرى الشاعر في هذه المعارك
 تنهارت لأحدهم القدامى الذين صنعوا تفصيلها من خلال معانيهم ومبادئهم ونشاطهم،
 وهذه الصورة الإنجائية التي بررها الشاعر في زمكان الوطن التاريخي عبر زمكان حجر مؤاب،
 يحاول بواسطتها إعطاء جانب إنجابي مشرق لهويته الفلسطينية في بعدها التاريخي، وهذا بعد
 تأكيد عدم شرعية وعشية محاولات طمسها من خلال زمكانها الجغرافي، وتشريد أبنائها إلى
 الشقي، ليعود هكذا حجر مؤاب زمكاناً تاريخياً للهوية ومثالاً على ما يمكن القيام به لأجل
 الحفاظ على الهوية، وهذا الزمكان هذا يوجه القصيدة زمناً نحو الماضي.

رابعاً: الزمكان الديني

1. زمكان القناعة:

تظم قصيدة المناصرة "مريمات بيت لحم"⁽¹⁾ ضمن قصائد مجموعته الشعرية
 "لا... حينية" الصادرة سنة 1990، ويعود فيها الشاعر إلى استحضار الماضي الديني
 للزمكان الحمادي للمسيح عليه السلام كما تشير إليه البيانات السماوية، حيث يقول (2):

أنا... والمسيح الذي كان جاري هناك

المسيح الوافي الأمين

شم رائحة... فالتبه

أن مشقة لم تفصيلها في الظلام

(1) أعمال الديني المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 180.

(2) المصدر نفسه، ص 181

وأن الوشاة على النبع ينتظرون القرار

أنا والمسيح الذي كان جاز الكروم

نراقب نجم المجوس،

فلنح في الفجر عاشقة من سفر

نفتش خبر الطوايين عن كومة،

من وثائق هذا الخبر

يشير لماصرة بقوله: "هناك" إلى أرضه التي غادرها مجيراً أي فلسطين، وهي زمكان
غير، ولكن الشاعر يجعل أزمنة وأمكنة هذا الزمكان الأرض تتداخل بعضها مع بعض،
بل الشاعر يجعل أزمنة وأمكنة هذا الزمكان الأرض تتداخل بعضها مع بعض، حيث
يتداخل ماضي الشاعر في أرضه بالماضي البعيد الذي عاش فيه المسيح عليه السلام، ويتقارب
بكتابه المسديان على الأرض ذاتهما في علاقة حوار، وهي العلاقة التي تعني صناً التضامن
والحوار والتعارف، فالشاعر يصف المسيح بالوفاء والأمانة، وهذا الوصف أتى ربما دلالة على
عمل علاقة الحوار بينهما وطولها زمنياً عمقاً أتاح له معرفة فضائل المسيح كما يعرف الحوار
حار، وعلاقة الحوار العميقة هي سبب مؤازرة الشاعر للمسيح في محاولته لكشف الشفاه عن
الظلمة التي تحاك ضده، سعيًا منهما ربما لإفشالها، ويبدو لي أن علاقة الحوار هنا هي علاقة
إمكانية، تشكل مكانياً بتقارب الزمكانات المسدية وزمنياً بفترة هذا التقرب والتقارب، الذي
نشأ عنه عادة تفاعل بين الزمكانات المسدية، غير إن الشاعر لا يكتفي بأمر علاقة الحوار
هذه فحسب، بل يعمق في تصوير روابط أعمق بين زمكانه المسدي وزمكان المسيح

المدى بين التبعات والبعثات⁽¹⁾

هو العاشق الشحوي الذي

وامس صحبا مطر

وليس سيقى إلى أله الأبدى

جلوس الزمان والنين والرحمة.

في السحر

لجس المسافات . ما بينا .

وما بينا رعباً . لبحر

لأسفارتا في المدى لكهة كالتوارس،

عطشاة كالكيات

وتكدي قد شقلت

كباب المسيح على النوح.

في ساعة الصلب والمعجزات.

يشير الشاعر إلى أنه المسيح الشحوي أي ابن (بيت لحم) القرية من الخليل بلدة
لشاعر، هو ابن وجه فلسطين الذي يصوره مرتبطاً بشجرة عشق هذه الأرض ولأرضها كرماد
فسح، ولأمكنها كمكان مطر الذي يربط السماء بالأرض، وهي تجربة يشترك معه فيها
شاعر الذي يماهي فيه لجلوس النين والرحمة في الأرض ذاتها، والشاعر والمسيح هما مرتبطان
تجربة عندها متمسكان بها في العمق، وانمازهما إليها كاتساع الطبيعة إلى الأرض، وحافة إلى

عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة الجزء 2، ص 381.

في هذا فإن زمكانيهما الجسديين قد عرفا معاناة مقاربة بسبب ترحيلهما عن فلسطين،
 الشاعر قد تشبعت كفاء كدلالة على فقدانهما للحبوة والنضارة بعيداً عن الوطن الذي هو
 تمثيل هذه الحبوة والنضارة، بينما المسيح قد فقد حياته إثر صلبه على الفوج، وفارق حياته
 التي كانت تحمل معنى الأرض في دلالاتها على العطاء والاستمرارية والفعل، فيبدو إذن هذان
 الزمكانيان الجسديان فوق مشاركتيهما لعلاقة الجوار والانتماء، يتشاركان أيضاً المصير ذاته،
 وهذا المصير هو فراق الأرض الأم، بالرحيل نحو زمكان المُنفى بالنسبة للشاعر، وبالوفاة
 بالنسبة للمسيح، غير أن هذا المصير ليس فقيراً في دلالاته، حيث إن له تبعات ونتائج تبقى
 دائماً مرتبطة بالأرض، لهذا يعود الشاعر على مستوى التعبير الفني إلى الأرض، محاولاً توضيح
 نتائج المصير الذي أبعدته عن وطنه فلسطين، وعن ماضيه الفني بدلالات الانتماء والحبوة^(١).

أشبه نخل قنيطرتي بالنساء

أشبه تطريزها التلحمي

بأنلام حقل الرعاة

تصحّر قبل المطر

ترى: هل أشبه نخلك بالمربعات

يخبئن بعض الصناديق تحت سلال العنب

ليوم... يقوم المسيح على التلة العالية

ليشرب من دمعة الدالية

إذا كانت الزمكانيات الجسدية للمربعات أي النساء المسيحيات في فلسطين،

(١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

إنّ استخدام المصطلحات ذات دلالة على أن مريم أم المسيح عليهما السلام كانت من ذات
 فلسطين، إنّما كنّ يؤمن بعودة المسيح ويتطلّون قيامته الموعودة، فإنّ هذا الإيمان وهذا الانتظار
 المتوقّع يشكلّ ثقافة دينية لا تعرف الحذل، ولهذا فإنّ الشاعر يشبه أهل بلاده بهذه الميمات،
 ويشبه ارتباطه بها كارتباطهم بالمسيح عليه السلام، فهذه الميمات قد عرفت في ماضيها
 لهذا الوطن متصلاً إليه كما تنتمي هي إليه، وهذه الميمات إنّما تنظر عودته بعد رحيله إلى
 الوطن كما تنظر الميمات عودة المسيح، لتصبح بهذا قضية عودته إلى هذا الوطن قضية عامة
 لا تعرف الحذل ولا المساومة، تماماً كالقضية الدينية بعودة المسيح، وهكذا يظهر زمكان
 المسيح الذي زمكاناً لقضية ذاتية لدى الشاعر يشترك فيها مع أبناء وطنه المثقفين، هي قضية
 توحد الخاص مع العام، وتظهر الكل من خلال الجزء، وهي ذات دلالة توجه القصيدة رسماً
 نحو المستقبل حتى وإنّ كان غير واضح بعد، كما أنّها توسع الأفق الزمني لهذه القصيدة في اتجاه
 المستقبل بعد أن ابتداء من البعد ماضي المسيح عليه السلام.

2. زمكان النضال:

تأتي قصيدة المناصرة "قصيدة جهوية"⁽¹⁾ الثانية في الترتيب ضمن مجموعته الشعرية
 "رغوبات كنعانية" الصادرة سنة 1992، وعنوانها يوحي بنوع من التحيز لجهة جغرافية معينة
 والانتصار لها، إذ يقول حسام النعيمي: "ويؤكد المناصرة في قصيدته "مريمات بيت لحم"،
 و"قصيدة جهوية" الاستحسان بينه وبين المسيحي... فهو يحمد في هاتين القصيدتين للأمة
 المشتركة بينه كحليلي أو فلسطيني، والمسيح عليه السلام"⁽²⁾، ويقول الشاعر في هذه

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 201.

(2) شعرية الجذور، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص 146.

أنا... والمسيح

ولدتا بمنطقة واحدة

فقدنا لم يطر في الصباح جناحي

عليك أن تقبض الريح

ثم تلم جواحي

مع التفل في القهوة الباردة

يظهر هنا زمكان الأرض فلسطين مسقطاً للرأس مشتركاً بين زمكان الشاعر الفلسطيني
يؤكد الفلسطيني للمسيح، أي أن الانتماء واحد بينهما، ويصور الشاعر زمكانه الفلسطيني
سما يلوح التي تمنع جناحه المجازي من الطيران نحو أرض الانتماء، وفي هذا الصدد
« عن ألم الشاعر المعنوي الناجم عن غرته القسرية عن أرض الوطن التي هي زمكان
البناء، ويقاله قابعاً في سجن المنفى الذي هو هنا زمكان الألم والمعاناة، وهذه العزة القسرية
بأرض الوطن تشكل حائلاً أمام الذات الشاعرة لتؤكد هويتها وتحررها لزمكان المسح
به السلام الذي عاش حياته الدنيوية الماضية كلها في هذه الأرض مؤكداً بذلك انتماءه لها
الوطن، فالذات الشاعرة تقف عاجزة عن إثبات هويتها وانتصارها للمسيح تأكيداً لئلا
الوطن بالطريقة نفسها، لأن زمكان المنفى يمنعها من هذا الشار الواسع وتجد حركتها من
خلال، وعلى الرغم من هذا فإن الشاعر يحاول تأكيد هذه الهوية من خلال حث التم.

الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص 201 - (الغزل) (أبيات شعر)
فلسطين الفلسطينية جارتان: إحداهما مسلمة والأخرى مسيحية وتسلطان تقليد لغوية موحدة

موسعاً بذلك من آفاقها، ومستفيداً من فرصة أخرى لإفراج مسعاء¹:

أنا... والمسيح

واعيان... وضد المحوس

فإذا لم تكن قد لمحت القطيع

سارحاً في فضاء الجبال الفسيح

كأنك ما تشفت إلا الخرائط والعطر،

في العربة الجامدة.

يصور الشاعر مكانه الجسدي في صورة راعٍ مثل المسيح، والراعي عادةً يرعى قطعاً من الغنم، فالقطيع زمكان طبيعي، جانبه المكاني يتمثل في الزمكانات الجسدية الحيوانية المضمعة في المكان، وجانبه الزماني يتمثل في فترة بقاء هذه الزمكانات الحيوانية ضمن القطيع؛ إضافة إلى الزمن للملاحظ من حركتها ضمنه متفاعلة وتامية، حيث إن الزمكانات الحيوانية الصغيرة تنمو وتكثر في إطار القطيع، غير أن وجود الشاعر في غريته في المنفى يجعله هنا أيضاً غير قادر على إثبات جهويته للمسيح عليه السلام خارج إطار الخيال الذي يرى من خلاله قطيعه سارحاً في مراعي زمكان الأرض الوطن، حيث يشكل الخيال بهذا الشكل وسيلة الوحيدة في تأكيد جهويته التي يشدها، ولكن كون التعبير يجعل الراعي ضد المحوس، يعبر من دلالة هذه اللفظة أي الراعي واللفظة التي ترتبط بها أي القطيع، فالراعي عادةً يرعى قطيعه ضد الذئاب، فتشحول دلالة القطيع إلى التدليل على أبناء الوطن من زمكانات جسدية بأمل الشاعر حمايتها من بطش العدو الصهيوني الذي رمز إليه بالمحوس عبدة النار، في محاولة لتوكيد

¹ المصدر السابق، ص 202.

بمسة هذا المستعمر الغاصب التي تعتمد على لغة النار والحديد، وتحول أيضاً دلالة زمكان
إلهي إلى دلالة المناضل الذي يحاول بدل ما يستطيع في سبيل نصرة قضيته، حيث إن المسيح
قد تعرض لخطر الصلب في سبيل نضاله من أجل رسالته السماوية، بينما منعت الغربة الشاعر
من ممارسة هذا النضال بالشكل ذاته فوق أرض الوطن، فالشاعر يجد نفسه هذه المرة أيضاً
مفيداً بزمكان المنفى عن ممارسة نضاله على أرض وطنه، وبالتالي عاجزاً عن الانتصار للمسيح
عليه السلام ضمن مسعاه الجهري كما عبر عنه عنوان القصيدة، بالشكل الأكمل والأوضح،
ولهذا يوسع الشاعر من آفاق جهويته هذه مرة أخرى طلباً لمزيد من النجاح في توطيدها.

أنا... والمسيح

مشينا على الشوك،

ثم المسامير،

ثم جُردنا وراء الخيول

وكانت ورائي جيوش المغول

تكز بأسنانها الذهبية مثل اللصوص

على تلة المنحدر

لتتعف في النهار كل النصوص

حينذاك هزمتُ وأطبق جيش الظلام،

قانعاً بالأناشيد،

مفعمة بالتشابه ثم رنين السيوف.

يصور الشاعر هنا المعاناة التي تعرض لها في طريق نضاله من أجل قضية وطنه، كوجه
 حديد للهويته وانتصاره للمسيح الذي لاقى زمكانه الجسدي العذاب والتعب في سبيل رسالته
 السماوية السمحة، وإذا كان زمكان المسيح ينتهي بالصلب لينتهي بهايته نضاله، فإن نضال
 الشاعر يتعبر بالقائه النصوص في النهر من قبل حيث الظلام، والنصوص زمكانات مادية
 اصطلاحية، مكانها الحروف المطبوعة على الصفحات، وزمانها الزمان الموضوعي العام إضافة
 إلى أزمنة قراءة هذه النصوص، هذه النصوص التي كانت تصور الحقيقة في وضوحها، تطير
 الظلام بغياها في غياب النهر، ودلالة النصوص في هذه القصيدة ربما هي الإشارة إلى حق
 الشعب الفلسطيني الشرعي بشرعيته التاريخية في حوزة وطنه المغموب، ولكن نضال الشاعر لا
 ينتهي بهذه الهزيمة، لأنه يبقى متمسكاً بأناشيده التي تحمل دلالات الأمل والأصالة
 والاستمرارية، فالشاعر يبقى متمسكاً بهويته وانتصاره للمسيح من خلال التمسك بنضاله في
 سبيل قضية وطنه فلسطين، ليفصح هكذا زمكان المسيح عليه السلام زمكاناً دينياً للنضال.

خامساً: الزمكان الأسطوري

1. زمكان الإشراف:

تتضمن مجموعة المناصرة الشعرية "الالا... حيزية" ضمن قصائدها، قصيدة: "يوسف
 كنعان"⁽¹⁾، وهذا العنوان يمثل بلاغياً استعارة مكانية، حيث استندت تعاضدية التوفيق الخاصة
 عادة بالضوء، إلى زمكان جسدي تاريخي هو كنعان الذي هو: "كنعان بن سام بن نوح: إليه
 ينسب الكنعانيون وكانوا أمة يتكلمون بلغة تضارع العربية"⁽²⁾، غير أن العنوان لا يوضح

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 125.

(2) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 13، مادة كنع.

يصور لنا هذا المكان الجسدي، هذا في الوقت الذي يشير إلى أنه مستمر في
المرحلة للشارحة في الفعل (يتوهج)، يقول المناصرة (المر)

وداعاً نقول لعكا ويضطرب القلب

في قلعة البحر،

دون نقوش ولا دولة، والنوارس فوق القناء

القياء الذي صار مأوى قراصنة البر،

في غرف شل هذا الهواء،

تاريخها وأساها، ولم يبق غير السجون

يصور الشاعر نفسه في هذا المشهد ضمن إمكانات جسدية فلسطينية تغادر
نقش القهورة التي لم تعد دولة، والدولة زمان جغرافي، يتميز بإمكاناته الجسدية التي تعيش
من حيز المكان، وتمارس نشاطات معينة في أماكن معينة تمثل السيادة التي لهذه الدولة،
من حدود مكانية محددة، وكل هذه الحياة والنشاطات تتم ضمن الجانب الزمني لهذه الدولة
التي هو الزمن الموضوعي العام والذي تمكن ملاحظته من الحركة التي تكون ضمن حدود هذه
الدولة، حيث إن حرمان فلسطين زمان الأرض من خصائصها كزمان دولة، الأمر عنه هي
أبائها عنها، لتحل محلهم فيها إمكانات جسدية اتسمت بنسبها في هذا شعر بدلالات
سلبية كدلالة القناء والقراصنة والسجون، فهي إمكانات معادية، اختلت الأرض الفلسطينية
بقوة النار والحديد، وهذه القوة في نظر الشاعر قوة تقتصر إلى الشرعية الخارجية لمؤسساتها
الشاعر في إثبات حق الفلسطينيين في أرض وطنهم المقتصد، ولهذا فهو يورد لنا

التاريخي الكنعاني في محاولة للتصال منذ القدم المصنوعي. الفاعع على أرضه الممتدة:
أحاول أن أوقف البحر من موله السرمدي.
أقول له في المساء:

دم البحر أزهر ورد الشقائق من نجمة الحقل.

كنعان يخرج فجراً

كنجسة في حجر

أحاول: دار وحاكورة وسماء

وسمعت الجنود يقولون:

أين الذي قد قُذ من جبل.

واستعدت بزيوتنة وركضت... وكانت

ورائي خنازير قاتلة، وذئاب

ثم، ها أنت تولد مثل النبا

وكنعان نخل، وحرور، وسنط... إذن

سوف نلمح موجاً يذيب ملوحة هذا الخطأ(1)

في هذه الأسطر يظهر كنعان ويخرج من عمق التاريخ ليظهر على مستوى التعبير
زمكاناً جسدياً لا يزال على قيد الحياة بدل أن يكون زمكاناً متقضيّاً ملوّه الماضي، ويبدو أن
هذه العودة من عالم الموت من قبل كنعان هي محاولة من قبل الشاعر لجعله أسطورة تنتمي إلى
متخيل الشاعر الخاص: "والشاعر إذ يقدم لنا الشخصية التاريخية (كنعان)، إنساناً ذا أبعاد

(1) المصدر السابق، 129.

أسطورية وسحرية، فإنه إنما يفعل ذلك ليقنعنا بعظمة هذه الشخصية المؤسطة القادرة على التوهج من أجل إضاءة مساحة الواقع الجديد الذي تشر به القصيدة⁽¹⁾، ويبدو أن هذه العودة الأسطورية التي يقوم بها كنعان في هذه القصيدة تعني ضمناً عودة الشاعر إلى أرض وطنه حيث يحظى فيه بدار وحاكورة وسما، كما أنها تعني بالنسبة إليه الحماية من بطش الجنود الصهاينة الذين سيتكفل زمكان كنعان الجسدي بدحر عدوانهم عليه، وتصحح خطأ وجودهم على وجه الأرض الفلسطينية بإبعادهم عنها، فيبدو إذن أن كنعان هنا هو زمكان جسدي أسطوري خارق للعادة من حيث قوته وقدراته، والشاعر لا يفوته أن يستعرض مظاهر هذه القوة الأسطورية الكنعانية فيقول⁽²⁾:

يتوهج كنعان بين القرى:

غوَطة في الخليل: الفراش على الورد،

والورد فيها فصائل مثل الجيوش

أحاول أن أتلج حين أرى نهرها وينابيعها

باردات، كغربتنا البدوية حين تثور،

ولكنها لا تنور.

غوَطة في الخليل: يمام على غصن ليمونة

وحمام، وجوز، ولوز، وخور،

صفصافة فارعة

⁽¹⁾ فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٦.

ص 77.

⁽²⁾ عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص 135.

تكون الينابيع والعشب، ثم
تكون الحضارات - بير السباع، ورفص
الفراسات، فوق الملاءات في الحقل.
هذي قوافلهم تجمع القش تحت القدور.

يشير الفعل (توهج) هنا بصيغة الماضي، إلى أن (زمكان كنعان التاريخي الأسطوري) قد سبق له أن توهج في الماضي، فظهر الخصب على ونه زمكان الأرض الفلسطينية التي تحولت إلى زمكان للخصب، فربط توهجه بمظاهر هذا الخصب دليل على أنه سببه، إذ تضحى لكنعان الأسطوري، المقدرة الحارقة على إحلال الخصب في الأرض. وهذا الخصب الذي تم منذ الماضي كان السبب في نشوء الحضارة، التي هي زمكان يضم مكانه زمكانات جسدية بشرية تمارس ضمن زمانه حركة من خلال نشاطاتها المختلفة، وهذه الحضارة هي الحضارة الكنعانية القديمة، فالشاعر هنا يبرز أمله في العودة إلى أرضه المحتلة بعودة كنعان الأسطورية، من خلال الإشارة إلى الحضارة العريقة التي تسبب هذا الزمكان الجسدي. الأسطوري في قيامها من خلال إحلاله الأسطوري للخصب في أرض فلسطين، وسعياً وراء هذا الأمل المشرق يهيو الشاعر أرضه المحتلة لعودة كنعان الأسطورية التي سيكون السبب في عودة زمكان الأرض إلى طبيعته السابقة كزمكان دولة من خلال تبشيرها بهذه العودة^(١).

بجيتك كنعان،

كشوته من زجاج، وعيناه غاضبتان،

وسرواله عتب، وابتسامته من قاتم

بجند كنعان. كما يؤسس دولته،

فهذا الظلام.

ويؤيد هذا الفرضية بأن إمكان كنعان الجسدي التاريخي وبين إمكان الحضارة
الكنعانية التاريخية من جهة، وبين إمكان الدولة الفلسطينية المعاصرة من جهة أخرى، يبدو لي
أنه لا يمكن إلا بتشكيلها الشاعر من خلال تعبيرة الشعري مفادها خاصية الإشراف الذي
يمارسه الخ (الأمة الفلسطينية) كحضارة لها امتداداتها في الماضي لينير حاضرها بإمكانية
تأويل شامها من جديد دولة مستقلة وشعباً آمناً مستقراً وأرضاً مفتوحة لدلالات العطاء
والاستعارة والفعل، والطلاقاً من هذه الرؤية يظهر لي إمكان كنعان الجسدي التاريخي زمكاناً
تسرياً وهذه الشاعر بعد أن حوله الطلاقاً من بعده التاريخي للدلالة على رؤيا الإشراف.

خلاصة

- (بندر شاکر السیاب)، شاعر والد تاریخي وفعلي، أما (عزالدين المناصرة)، فهو حسب الدكتور إحسان عباس حرفياً: (بشيء من التسامح، يمكن أن يُعَدَّ عزالدين المناصرة، واحداً من رواد الحركة الشعرية العربية الحديثة)، بل هو (شاعر علمي)، حسب الدكتور غسان غنيم (جامعة دمشق)، والناشر الفرنسي (كلود روكيه)، مدير دار سكاميت، الذي وصف (المناصرة، 1997) بأنه: (لا يقل أهمية عن شعراء فرنسا العظام في النصف الثاني من القرن العشرين)، كذلك الباحثة الإيرانية (مریم السادات موقادري). وغيرهم. فهناك نوعان من (الريادة): توليحية، وفعلية.

- بعد إنجاز هذا البحث والغوص في تفصيلاته وإشكالاته لدى (شاعرين والدين)،

يمكن رصد النتائج التالية:

أولاً: إن توافر النصوص الشعرية المختارة للدراسة لدى الشاعرين على أشكال مختلفة من الزمكان باختلاف مصادر التجربة الشعرية، من واقع يعيشه الشاعر أو يستعيده بواسطة ذاكرته الشخصية، أو معطيات يستمدّها من المصادر التاريخية أو الدينية أو الأسطورية، هذا يشكل في نظري دلالة على حضور مركزي للزمكان في الإبداع الشعري العربي المعاصر يصل إلى حد عده ظاهرة مرتبطة به.

ثانياً: أمكن استنتاج علاقة زمكانية مهمة هي الحوار التي تربط بين الكائنات في حدود مكانية تتميز بالقرب المكاني، وضمن حدود زمانية تتمثل في الفترة التي يستغرقها هذا القرب، وقد لوحظت هذه العلاقة في النص الشعري المدروس في ألفاظ بعضها، كالقطيع، والمعركة، والمضارة، التي يشكل كل منها زمكاناً خاصاً.

ذلك الزمكان هو مركب من ليداء النفسي والعاطفي لدى (الشاعرين).

ربما يشكر الزمكان في تجربة (الشاعرين) تعانٍ يروى يظهر فيها الحسني بالمعوي، والاعوي
التفصيل، هو أزمة مشحونة بتأهيات نفسي، وأرق الحاضر، واستشراف المستقبل
حسباً حلت الصبر الشعري لدى (السياب) والمتاهة (غير المتبادات الزمكان، كرس
جو الأشياء والتعاني وطور آيات فيه تشي بالتحريب ونسج الرؤيا، من خلال تقدم
الشعر بالحنة الشعرية.

سأستغل لاحظ أن الزمكان في تجربة (الشاعرين) قد شكل مساحة مهمة، وكان في أصل
الأحداث حلة استشرافها إليها الشاعران هروباً من وطأة الواقع المر
ساعداً يشكر الزمكان منطقاً شعرياً تجاوز الإبحار المتتله إلى مستوى توليفي تحليلي حي
ومتحرك، منح الصبر الشعري القوة المعنوية والفنية ليداء الكواء الشعري
لحسباً لدى الزمكان لدى (السياب) مرتبطاً بروى ذات بعد إنساني في الغالب، كرس
النفس والتعب فطريتين أساسيتين، بينما كان لدى (المتاهة) مرتبطاً بروى تعكس
مكراً مقدوماً عليها، يشكر حاضراً، كرس الانتماء إلى الوطن وإيقاعها للحياة من منظور
إنساني.

Résumé :

Cette étude est une approche thématique de la notion de l'espace-temps (chronotopes) dans la poésie arabe contemporaine; prenant comme exemple des textes choisis de la poésie du Badr Chaker Essayab et du Izzeddine Elmenasrâh, et posant comme hypothèse la réponse positive pour la question problématique qui se demande sur le rôle de l'espace-temps dans la formation sexuelle des vision de cette poésie, et elle élargisse son hypothèse par la proposition d'une classification de l'espace-temps selon les ressources de la poésie arabe contemporaine comme suit :

1. L'espace-temps de l'expérience.
2. L'espace-temps de la mémoire.
3. L'espace-temps historique.
4. L'espace-temps religieux.
5. L'espace-temps mythologique.

L'étude est composée d'une introduction et d'un premier chapitre qui étudie quelques termes et notions proches de la notion de l'espace-temps. Comme l'espace le lieu, le temps, et l'espace-temps. Et de deux autres chapitres qui essaient voir les visions accordées aux espace-temps observés dans les poèmes choisis suivant la classification précédente, et enfin d'une conclusion qui a abordé aux résultats suivantes :

- La définition de la notion d'espace-temps par la correspondance du lieu avec le temps.
- L'espace-temps est présent dans les textes de la poésie arabe contemporaine.

Le premier chapitre est une introduction générale à la construction des textes
de genre juridique.

Le deuxième chapitre expose comment sont les aspects de construction de
ces textes et les aspects formels de ces textes, la syntaxe, la sémantique.

Le troisième chapitre est consacré aux différents genres de textes juridiques.

قائمة المصادر والمراجع

- ١- إبراهيم السيد المصطفى، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ١، 2007.
- ٢- فؤاد السامح، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات السنداء الجزائر العاصمة، ط ١، ٢٠٠٧.
- ٣- عبد المصطفى العريفة.
- ٤- إبراهيم أحمد ملحم، شعرية المكان، قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط ١، 2011.
- ٥- أبو جبر، رحلة ابن خلدون، تقديم: سليم بابا عمر، موقع للنشر، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٧.
- ٦- إسماعيل علي، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط ١، 2001.
- ٧- أحمد أمين، ظهر الإسلام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، 2004.
- ٨- أحمد جبر شعث، جماليات التناسخ، دار مجدلاوي، عمان، 2013.
- ٩- أحمد زكي ككون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من التوبة إلى التوبة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، 2006.
- ١٠- أحمد ياسين السليمان، التحليلات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، سوريا، 2009.
- ١١- أحمد يوسف، السيميائيات الواسفة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان/ المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب/ منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2009.

ط 1، 2005.

11. أحمد يوسف: القراءة النسيجية، سلسلة البنية ووجه المحابقة، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، لبنان / منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2007.

12. أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 6، 2005.

13. أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1، 2009.

14. الزوزني، شرح للعلاقات السبع، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، ط 2، د.ت.

15. إيليا أبي ماضي، الديوان، تحقيق: سحر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1999.

16. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، جدار للكتاب العالمي، عتبات الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2008.

17. حاتم الصكر، قصائد في الذاكرة، كتاب دبي الثقافة، دبي، الإمارات العربية المتحدة، الإصدار 52، 2011.

18. حبيب موني:

* فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2001.

* شعيرة المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، د.ت.

19. حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملائمته في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب / بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

20. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب /

١٠. يوسف، محمد، ٢٠٠٥.
 ١١. عبد الله، سامي، في الأدب من منظور شعوب الشرق، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٤.
 ١٢. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
 ١٣. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
 ١٤. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
 ١٥. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
 ١٦. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
 ١٧. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
 ١٨. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
 ١٩. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
 ٢٠. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
٢١. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
٢٢. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
٢٣. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
٢٤. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
٢٥. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
٢٦. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
٢٧. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
٢٨. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
٢٩. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.
٣٠. عبد الله، سامي، ٢٠٠٤، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٤.

29. سيزا فاسم، القارئ، الشعر، العلامة، والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د.ط.
2002.

30. صالح زامل، تحول الناقص: دراسة لطائفة الاختراب في شعر النسي، المؤسسة العربية
للدراسات والبحوث، بيروت، لبنان، ط. 1، 2003.

31. صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط.
2000.

32. عبد الله خليفة، لحب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، دار العربية
للمعلوم، بيروت، لبنان / منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط. 1، 2007.

33. عبد الله محمد العضي، النص وإشكالية المعنى، دار العربية للمعلوم، بيروت، لبنان / منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط. 1، 2009.

34. عبد الملك مرتاض،

* شعرة القصيدة قصيدة القراءة: تحليل مبرك لقصيدة أشجان بجاية، دار المنصب
العربي، بيروت، لبنان، ط. 1، 1994.

* التحليل السيميائي للنص الشعري: تحليل مستوياتي قصيدة شاذلي ابنه الحلي،
دار الكتاب العربي، الجزائر العاصمة، د.ط. 1، 2001.

* نظرية النص الأدبي، دار عومة، الجزائر العاصمة، د.ط. 1، 2007.

35. عبد الرحمن الشوقوي، شرح ديوان النسي، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة،
للمملكة العربية السعودية، د.ط. 1، 2002.

36. علي شاكور الفتلوي، ميكولوجية الزمن، دار صفحات للدراسات والبحوث، دمشق.

- 3000 ط 1، 2000.
- 11 علي قاسم الزبيدي، حركة الشعر الشعري الحديث: دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، دار الفجر للطباعة، دار الأردن، دمشق، سوريا، ط 1، 2009.
- 12 عبد الحليم كمال، بلاغة المكان الشعري عند (سعدى يوسف وعز الدين المناصرة)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.
- 13 فيصل صالح القصيري، بيئة القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2006.
- 14 ريم فاضل عطا، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي للعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2001.
- 15 كريم مهدي السعودي، الوطن في شعر السياب: الدلالة والبناء، صفحات للدراسات والبحوث، دمشق، سوريا، ط 1، 2011.
- 16 لطيف محمد حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط 1، 2011.
- 17 محمد صابر عبيد، حركة التعبير الشعري: رفاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2006.
- 18 محمد عبد الله وآخرون، شعرية الجذور: قراءات في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2006.
- 19 محمد عبيد صالح السبهاني، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 2007.

46. محمد عزام، نظري وفاروقي، بيتك بيتك القنادل في الأحياء من التلويح العربي، بيروت، 2007.

47. محمد علي الكندي، قديم وقصاح في الشعر العربي الحديث والبيئات، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

48. محمد طهجي هلال، النقد الأدبي الحديث، قصة شعر، العراق، مصر، ط 1، 2004.

49. محمد مفتاح، دراسة النقد والنظم والفن، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.

50. ميجان الرويلي وسعد البارقي، دليل النقد الأدبي، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط 1، 2007.

51. مالك الملائكة، الأسس الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.

52. نعيم النافعي، نظرية الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات الخواجات، دمشق، سوريا، ط 1، 2008.

53. نواز شكر العمالي، سورة العدم في شعر نسي، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط 1، 2011.

54. وليد بوعديلة، شعيرة الكعبة: تحليلات الأسطورة في شعر عر الدين الصامري، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2009.

55. يحيى العبد، في مقامات النقد وحركة النقاد العرب، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2007.

56. يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.

- 1994
31 بولس وفليبي، إشكالية التصطح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان / منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.
- 32 الدكتور: المراجع المترجمة إلى العربية:
33 د. طاهر أبو الحسن، الحرب الثالثة بين العرب وإسرائيل، ت: مازن البندك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1873.
34 د. بيار ماضي، هم يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية، ت: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
35 د. حكيم الوحي، وآخرون، التاريخ الحديث، ت: محمد الطاهر المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
36 جان-إيف تادييه، الرواية في القرن العشرين، ت: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.
37 جان-بيير فريمان وبيار فيدال - ناكيب، أوزيب وأساخيرة، ت: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
38 جان مازيل، تاريخ الحضارة الفنية الكتانية، ت: ربا الحسن، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1998.
39 جورج لايفوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ت: عبد الحميد حنيفة، دار نوبل للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.
40 جوزيف أ. كيسر، شعرة القضاء الروائي، ت: لحسن حمامة، أفريقيا الشرق، الدار

البيضاء العربية، ط 1، 2003

66 حول مسكوت، علم الاجتماع، المفاهيم الأساسية، محمد عتبات، المسكوت، بيروت، الطبع الأولى، ط 1، 2007

لسان، ط 1، 2008

68 ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحديث، بحث في أصول الفكر الثقافي، ت. محمد شير، منظمة العربية للدراسات، بيروت، لسان، ط 1، 2009

69 ديوان الأساطير، سوسر وأكالا وأشور، الكتاب الرابع، طوت والبعث والحيث الأسماء، ت. فاسم الشوق، دار الساقي، بيروت، لسان، ط 1، 2001

70 ديوان دارت، الكتابة في ترجمة الفطير، ندا محمد عزم، مؤسسة مركز الأبحاث، حلب، سوريا، دار الفجر، دمشق، سوريا، ط 1، 2004

71 غاستون باشلار:

* حكايات الحكمة، ت. غالب فليسا، مجد المؤسسة العامة للتراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لسان، ط 1، 2006

* حكاية الزمن، ت. حليل أحمد عليل، مجد المؤسسة العامة للتراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لسان، ط 1، 2011

72 راسيل دالستون، هداهم والسؤال من الزمن، ت. سامي أدهوب، مجد المؤسسة العامة للتراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لسان، ط 1، 2012

73 مومنت ألكيد، النور في الظلام، ت. منى حوي، لسان، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، مجد المؤسسة العامة للتراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لسان، ط 1، 2009

- 74 كريستوف بوميان، نظام الزمان، ت: بدر الدين عروذكي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 75 كليفورد غريز، تأويل الثقافات، ت: محمد بلوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 76 ميكل ج. ساندل، الليبرالية وحدود العدالة، ت: محمد هناد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 77 مارك جينينيز، ما الجمالية؟، ت: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 78 (مجموعة من المؤلفين)، الحدائق الفلسفية: تصنّوص مختارة، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام تبعدي العالي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 79 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان/ باريس، فرنسا، ط2، 1982.
- 80 هنري برغسون، الطاقة الروحية، ت: علي مقلد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

رابعاً: المراجع الفرنسية:

81. Hendrik Van et autres, Dictionnaire des termes littéraires, Honoré champion éditeur, Paris, 2005.
82. Jean-Yves Lacroix, Utopie et philisophie, Bordas, Paris, France, 2004.
83. Mayrice Blanchot, l'espace littéraire, idées n r f, Gallimard, ParisK 1955.
84. Maurice Blanchot, l'espace Littéraire, Gallimard, 1955
85. Raymond Boudon et Dictionaire de sociologie. Larousse, Paris. France. 2005

خامساً: المعاجم والموسوعات:

المعاجم العربية:

86. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2007.
87. الأزهري، معجم قديم اللغة، تحقيق: رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
88. محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990.
- المعاجم الفرنسية:
- الموسوعات:
89. Hachette, Paris, France, 1993.
90. Encyclopaedea Universalis, Paris, France, 2002.

الفهرس

| | |
|-----|--|
| 3 | ملحة |
| | الفصل الأول: الزمكان ومكوناته |
| 7 | أولاً: مصطلح الفضاء |
| 17 | ثانياً: مفهوم المكان |
| 32 | ثالثاً: مفهوم الزمان |
| 49 | رابعاً: مفهوم الزمكان |
| | الفصل الثاني: الزمكان عند (بدر شاكر السياب) |
| 61 | أولاً: زمكان التحرية |
| 80 | ثانياً: زمكان الذكرى |
| 87 | ثالثاً: الزمكان التاريخي |
| 94 | رابعاً: الزمكان الديني |
| 101 | خامساً: الزمكان الأسطوري |
| | الفصل الثالث: الزمكان عند (عزالدين المناصرة) |
| 111 | أولاً: زمكان التحرية |
| 123 | ثانياً: زمكان الذكرى |
| 132 | ثالثاً: الزمكان التاريخي |
| 140 | رابعاً: الزمكان الديني |
| 148 | خامساً: الزمكان الأسطوري |
| 155 | الخلاصة |
| 159 | قائمة المصادر والمراجع |

سعود العلي

الزمن في الشعر العربي المعاصر

• بدر شاكر السياب • عمر النسيب الناصري •



الناشر والتوزيع

هوان - الأردن

شارع القصبة القديمة المكيدة

المبنى الاستعماري الأول للجامعة الأردنية

هاتف: 0777888165 / 0799860989

E-mail: warraqeen@yahoo.com

